١٣٨

خيال الظل

الدكتور عبد الحميد يونس

الدار المصرية للتأليف والترجمة

١ أغسطس ١٩٦٥

المكتبة الثقافية
١٣٨

خيال الظل

الدكتور عبد الحميد يونس

الدار
المصرية
للتأليف
والترجمة

اول اغسطس ١٩٦٥

توزيع

مكتبة مصر

٣ شارع كامل صدقي - الفجالة - القاهرة

تليفون : ٩٠٨٩٢٠

المقدمة

اتسمت المرحلة الأولى من مراحل النهضة الأدبية العربية فى القرن الماضى ، بما تتسم به كل نهضة أدبية ، بالعمل الجاد على احياء التراث القديم ، ذلك لأن الأمة العربية عندما بدأت تفيق من ظلمات القرون الوسطى ، رأت أن تبعث تاريخها ، وأن تستكمل تراثها ، وأن تتعرف على مقومات حضارتها . وكان من الطبيعى أن تحتفل بالجانب الوجدانى من هذا التراث ، وهو الجانب الذى يستغرقه الأدب ، وكان من الطبيعى ايضا ، أن تقدم الشعر بمعاييره وصوره واشكاله التقليدية على سائر ضروب التعبير الفنى ، ومع ذلك فان الدارس للجهود التى بذلت فى احياء التراث ، يجد أنها لم تستطع أن تهمل التصوير القصصى المتطور عن أخيلة الشعب ، وهو التصوير الذى بلغ ذروته فى كتاب من أشهر كتب العربية ، وهو « الف ليلة وليلة » . ولكن احياء مثل هذا الكتاب ، لم يكن يعنى فى تلك المرحلة الأولى من مراحل النهضة الأدبية ادراكا صحيحا لحدود التراث العربى ، ذلك لأن تلك المرحلة ، انما انتخبت من التراث المدون الفصيح ما يلائم ذوق العصر ، ومزاج المثقفين فيه ،

ولم يكن التراث الشعبى بالضرورة يعد حلقة اساسية من حلقات الفكر والتعبير العربيين .

وجاءت المرحلة الثانية من مراحل النهضة الأدبية العربية ، فتأثرت مناهج الغرب فى التأريخ والتقويم ، وحاكت الأنماط الغربية فى التعبير ، ومن هنا راينا روادها الأوائل يحاولون ضبط التاريخ الأدبى ، وتحديد مراحله ونقد آثاره ، وفى أذهانهم موازنة ظاهرة أو خفية بتاريخ الفكر اليونانى واللاتينى والسكسونى . وعلى الرغم من أنهم جميعا أشاروا الى شوارد من الأدب الشعبى فتنتهم فى الطفولة ، الا أنهم لم يفكروا فى تصحيح التراث بحيث يستوعب تعابير الشعب . ومن أهم الأخطاء التى وقع فيها رواد تلك المرحلة الثانية ، أنهم أخذوا ، عن وعى أو غير وعى ، بعض أحكام المفكرين والمستشرقين الأوروبيين ... من ذلك أن الفكر العربى قاصر بفطرته عن انشاء التمثيل والقصص ، لأنه تجريدى ، فى نظرهم ، وأنكروا عليه أنه عرف الأسطورة فى طفولته ، ورتبت على مثل هذه الآراء أحكام اهمها ، ان الشعر العربى - ويقصدون الفصيح منه بطبيعة الحال - غنائى كله ... اى أنه يصدر عن عواطف افراد أو آحاد . ومع ذلك سجل علم من اعلام الجامعيين الذين أسهموا فى توجيه التفكير والتعبير ، احترامه للآثار الأدبية الشعبية ،

وقرن الملاحم والسير بالياذة هومير ، وان كان هذا العلم قد حدد دراسته للأدب الجاهلى بالآثار الفصيحة وحدها .

ولما نزع الأدباء والفنانون الى حكاية التمثيل الغربى ، رأيناهم ينتخبون من القصص الشعبى ، الأحداث والشخوص ، الى جانب ما نقلوه عن الغربيين من تمثيليات . وليس يعنينا هنا أن نؤرخ لبدايات المسرح العربى ، ولكن الذى يعنينا ، أن نسجل هذه الظاهرة الهامة وهى : أن التمثيل باعتباره فنا جماهيريا لم يستطع أن ينسلخ عن وجدان الشعب ومزاجه ، ولذلك انتخب الأدباء والفنانون ـ كما قلنا ـ حلقات من أدب الشعب لكى ترقى الى خشبة المسرح ، بل ان بعض الذين نقلوا الآثار الأوروبية عربوها أو مصّروها حكاية لنماذج شعبية ، الى جانب التوسل باللهجة العامية أو الزجل العامى فى الحوار ... يضاف الى هذا كله ؛ أن الشعب لم يكن يريد من التمثيل مجرد التسلية والترفيه ، وانما كان يريد بعث المجد القديم من ناحية ، ونقد الحاضر الاجتماعى والسياسى من ناحية أخرى ، وعرفت تلك المرحلة ـ سواء أكان ذلك فى التأليف أو التعريب أو التمصير ـ المسرحيات التاريخية بجلالها وروائها ، كما عرفت التمثيليات الفكاهية التى توازن بطريق غير مباشر بين ما كان وبين ما هو كائن وبين ما ينبغى أن يكون .

ولو أن التراث العربى قد أدرك على حقيقته بحيث

يستوعب الجانب الشعبى منه لتنكبت النهضـــة الأدبية العربية عن التذبذب أو الانحراف أو الخطأ . فالواقع أن الشعب العربى لم يكن تجريديا فى تفكيره وفى تعبيره ابان طفولته ... لقد عرف الأساطير ، وتفنن بالقصص ، وعبر بالحركة والايقاع فى شعائره الأسطورية الأولى ، وفى شعائره الاجتماعية بعد ذلك ... عرف الممثل الفـرد فى الشاعر والمنشد والقصاص ... وعرف انماطا من التمثيل غير المباشر ازدهرت فى نفس الوقت الذى تكاملت فيه ملاحمه . وأهم أنواع هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال « خيال الظل » . ومهما قيل عن أصله أو مساره ، فان الباحثين يجمعون على أنه انما بلغ الذروة فى القاهرة ، حتى أصبح له متخصصون فى التأليف والتلحين والأداء وتشكيل المادة المصورة . وكان ــ كما سيرى القارىء فيما بعد ــ لا يقصد الى مجرد التسلية والترفيه ، بل كان فنا ملتزما ، يواجه المجتمع بالنقـــد والتقويم ... وعن الشعب ارتقى عند بعض الأعلام حتى دخل معقل الأدب الرفيع ، ورأى المحافظون والمتزمتون فيه فلسفة حياة تنزع ، عن وعى أو غير وعى ، نزعة صوفية أو شبه صوفية .

ونحن فى هذه الفترة التى نعيشها ، والتى استكملنا فيها احساسنا بقوميتنا ، نرى لزاما علينا أن نضـــبط مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التى صدرت عمن

صاغوا الحضارة بالفكر واليد معا ... بالمكابدة والعرق ... بالألم والأمل ... لذلك نرى الواجب يقتضينا أن نقدم الى قراء المكتبة الثقافية ، هذا التعريف المركز المتواضع بفن شعبى تمثيلى ملتزم هو « خيال الظل » .

د. عبد الحميد يونس

الدقى – آخر ابريل عام ١٩٦٥

الإهـــداء

الى الأصدقاء الذين يتعاونون معى على اصدار مجلة « الفنون الشعبية » ايمانا منهم بحق الشعب فى العناية بما يصدر عنه ، من كلمة معبّرة منظومة ، وحركة نابضـــة منغومة ، ومادة مشكلة مرسومة ، تثبيتا لمزاياه القومية ، ومثله الأخلاقية ، وايثارا للمحبة والبناء والسلام .

النشأة والتطور

ان فن التمثيل غير المباشر المعروف بخيال الظل ، من الفنون الشعبية التى لا يستطيع الباحث أن يحدد نشأتها ومراحل تطورها على التحقيق ، لأنهـا ، بحكم تلقائيتها ومرونتها وصدورها عن الوجدان الجمعى ، تساير امتداد الشعب الذى يعبر بها عن ذاتيته العـامة ، وعن مختلف مواقفه ، وينفس بها عن رغباته تصريحا أو رمزا . وخيال الظل ، مثله فى ذلك مثل جميع الفنون الشعبية ، قلما يحتفل به مؤرخو الفكر والأدب الرفيع ؛ كما أن الشعب يحفـل بالآثار الفنية التى يتذوقها أكثر من احتفاله بالمنشئين لها .

ومع ذلك فلا يظن أحد ان الفنون الشعبية بصفة عامة ، وخيـال الظل بصفة خاصـة ، تنحصر فى سفح الكيان الاجتماعى ، لا تتجاوزه الى الطبقات الوسطى والعليا ولا تتلقى التأثير من القمة وما يرتبط بها ، فالواقع أن ما سمى بالفن الرفيع او الأدب الرفيع ، كثيرا ما تأثر الأدب الشعبى والفن الشعبى ، كما أن الناس العاديين ينزعون فى سلوكهم الاجتماعى ، الى تحقيق نماذج صاغتها القمة ابان نقاء الجنس ، او فى العصر الذهبى . وهم كذلك يحاكون الطبقات التى تعلوهم في بعض الشعائر والعلاقات الاجتماعية ... ومن

هنا يجد الباحث فى التمثيل الشعبى ، وفى الاغنية الشعبية على السواء ، الأخذ والعطاء ، بين سفح الكيان وقمته ...

وقبل أن نعرض للاراء التى حاولت أن تحقق الموطن الأول لخيال الظل ، نرى لزاما علينا أن نوضح حقيقة قد توقع بعض الباحثين فى الخطأ ، وهذه الحقيقة هى : اننا فى مصر بنوع خاص نميز تمييزا واضحا بين ثلاثة أنمـــاط من التمثيل الشعبى غير المباشر : الأول ، وهو ما درجنا على تسميته بـ « صـــندوق الدنيا » عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث ، وهذا النمط يدخل في باب التمثيل على سبيل المجاز ، لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص فى السرد ، وتلوين الصوت . والصورة انما تكبّر عن طريق عدسات تحدد بالضرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل واحد منهم بوجدانه الخاص ، وقلما يزيدون فى العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة . والنمط الثاني : هو : « القره كوز » ويتوسل بالدمى ، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن ، ولا يختلف عنه الا اختلاف درجة ، فهو يحكى مرحلة من مراحل تطور هذا المسرح ، ويتسم بالســـذاجة ، وقلة الدمى التى لم تكن تتجاوز ثلاثة . « والقره‌كوز » يشبه صـــندوق الدنيا فى قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكان الى مكان ، ولا يحتاج الى ضوء خاص . وهو ، والحالة هذه ، مسرح مكشوف . أما النمط الثالث وهو « خيال الظل »

فيتوسل بالصورة والضوء معا ، ويحتاج تبعا لذلك الى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل ، ومع ذلك ، فقد اتسم بنوع من المرونة فى الحركة تجعله صالحا الى أن يؤدي فى فناء الدار أو داخل فسطاط معين ، ولذلك كان من وسائل احياء المواسم ، وحفلات الزواج والختان وما اليها ... نقول ذلك ، لأن خيال الظل ، غلبت عليه ــ كما سنرى فى حديثنا عن تطوره ــ تسمية « القره كوز » عند الأتراك العثمانيين وعند الأسر التركية التى استقرت فى العالم العربى . والباعث على خطأ الباحث هو : انه قد يجد فى بعض المصادر ، مثل كتب الرحالة الأوروبيين ، تسمية خيال الظل بالقره كوز ، وهم يتحدثون عن مشاهداتهم فى العالم العربى ، وأغلب الظن ، أنهم نقلوا التسمية عن الأوساط العليا التركية والملوكية .

ويجدر بنا أن نتوقف لحظة عند هذا الاسم « خيال الظل » .. ان أول ما نلاحظه على هذه الصيغة ، أنها ليست تعريبا لكلمة أو عبارة دخيلة ، ولكنها عربية خالصة ، ومع هذا فان مادة « خال » ومنها الخيال ، توحى عند اضافتها الى الظل بشيء من التأمل ... قد تبدو كلمتا الخيال والظل مترادفتين فى اللهجة الدارجة ، ولكنهما ليسا كذلك فى أصلهما الفصيح ... الخيال هو التشبيه والتصوير ، وهو الشبه والصورة ، بل هو التمثال أيضا ، ولما كان المحور فى فن خيال الظل ، انما هو انعكاس الصورة ، أو بمعنى آخر

انعكاس الخيال ، فالأصوب أن يسمى « ظل الخيال » لا «خيال الظل » . والراجح انه عرف بالصيغة الأولى فى بعض مراحله عندنا ، والراجح كذلك ، من استقراء بعض الاشارات القليلة عن هذا الفن ، أنه عُرف بالصيغتين معا فى بعض الأوساط ، ثم غلبت الصيغة الثانية ، وأصبحت اضافة مقلوبة ، كما يقول اللغويون والبلاغيون ، وليست الاضافة المقلوبة غريبة على التعبير العربى . وربما كانت موسيقى العبارة فى الصيغة الثانية من الأسباب التى غلّبتها على الصيغة الأولى ، حتى أصبحت هى بمثابة الاصطلاح على هذا الفن الشعبى العربى الذى نما وازدهر ، وارتقت بعض نصوصه الى الأدب الرفيع ، وتخصص فيه تأليفا وأداء أفراد لم ير المؤرخون بدا من تسجيل أسمائهم فى التقاويم وكتب الطبقات .

الموطن القديم

ولقد سبق أن ذكرنا صعوبة تعيين الموطن الأصلى القديم لفن « خيال الظل » وهى صعوبة تكاد تقترب من الاستحالة . وعلى الرغم من هذه الحقيقة ، فقد كلف العلماء بمحاولة تتبع الفنون الشعبية بصفة عامة ، وفن خيال الظل بصفة خاصة ، وتجاوزوا عن الملامح الانسانية المشتركة التى تعكس فنونا شعبية متماثلة فى المضامين والأشكال ، وتجاوزوا كذلك عن المراحل المتماثلة التى تمر بها الشعوب ،

وهى التى تعكس أيضا أنماطا متماثلة فى التعبير الشعبى ، فاذا أضفنا الى هذا كله ، أن الشعوب قد تبادلت التأثر والتأثير حتى عند تأجج العصبيات ونشوب الحروب ، استطعنا أن ندرك وجوب الحذر عند تتبع فن شعبى للتعرف على موطنه القديم أو بداياته التاريخية .

ولعل النظرية الآرية فى القرن الماضى هى التى دفعت المستشرقين الى رد كل المزايا والفضائل الى الموطن الأول للشعوب الآرية فى تصورهم وهو الهند . لذلك ذهبوا الى أنها المهد الأول للقصص الشعبى كله تقريبا ، وذهبوا الى أن الموطن القديم لخيال الظل ، هو أيضا الهند ، ومع أن الصين يمكن أن تناظر الهند فى هذه الحقيقة ، وقد ترجح عليها ، الا أنهم أجمعوا ، أو كادوا يجمعون ، على أن مهد خيال الظل ، هو القارة الهندية دون أن يحددوا اقليما خاصا من أقاليمها المترامية ليكون المهد الأول لنشأة خيال الظل .

وهناك دليلان قدمهما المستشرقون للقول بنشأة خيال الظل فى بلاد الهند : الأول ، وهو دليل مباشر مأخوذ من بعض النصوص السنسكريتية لأغانى الراهبات ، وفيه اشارة الى خيال الظل . ومع ذلك ، فان هذا الدليل ، لايمكن أن يؤكد أن الوطن الأول هو القارة الهندية . أما الثانى ، وهو دليل غير مباشر ، فمأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التى يتوسل بها في أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوه . فان

صاحب الصناعة فى تلك الديار كان يستخدم موادا هندية ، ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، ان الهند لابد وان تكون الاصل الذى اشع هذا الفن فى جميع الأنحاء .

ومهما يكن من شيء ، فان الباحث المدقق يستطيع أن يرجح نشأة خيال الظل فى الشرق الأقصى ، وأن يجعل مهده فى منطقة متسعة لا يمكن تحديدها على التحقيق ، تشمل الهند والصين معا ، وهناك حلقة مفقودة فى التتبع التاريخى ، وهى انبثاقه عن الشعائر الأسطورية ، وهو ، كما نعلم ، فن يستوعب التشخيص ، وان كان تشخيصا غير مباشر ، والحركة والأشارة والايقاع والنظم ، ويصطنع التصوير . وثمت اشارات سجلت ارتباط هذا الفن فى الصين بالشمس ، أى أن الضوء الذى يركز على الصورة استحداثا لانعكاسها ، كان يستمد من الشمس ، ولم يكن فى تلك المراحل فى حاجة الى ما يشبه المسرح المغلق أو السمّر الليلى ، كان يمكن أن يؤدى فى وضح النهار . ومعنى هذا انه عبر عن تصور قديم للبصريات ، وعن الصين ، أنتقل هذا الفن الى أماكن شتى ، وبوساطة المغول ، تمت هذه النقلة فى اتجاهات مختلفة .

وسيرة خيال الظل التى تحكى امتداده فى الزمان والمكان جميعا ، تشبه الى حد كبير مسار معظم القصص الشعبى العربى ، ويستطيع الباحث أن يعقد موازنة سريعة بين كتاب « الف ليلة وليلة » من ناحية ، وبين خيال الظل

من ناحية أخرى . فقبل أن يصبح الأول حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبى العربى مر بعدة مراحل تمثلها طبقات يمكن أن يميز بعضها عن بعض ... كانت نواة الليالى فى الشرق الأقصى ، واتخذت زياً فارسيا ، وأسهمت الطبقة الوسطى فى العصر الذهبى الاسلامى فى اثرائها ، واستقرت آخر الأمر فى القاهرة حتى تكاملت واستوت فى صورها النهائية ، وانتشرت بعد ذلك ، حتى نفذت الى العالم الغربى وأثرت فيه . وهكذا الحال مع خيال الظل .... نبت فى الشرق الأقصى ، واتخذ الزى الفارسى ، وواكب الحياة الاسلامية ، وأسهمت الطبقات الوسطى فى اثرائه ، واستقر آخر الأمر فى القاهرة ، فازدهر ، ثم انتشر ونفذ الى ربوع العالم الغربى . وليس يعنى الباحث أن يحدد بالضبط الطريق أو الطرق التى سلكها فى رحلته عبر الزمان وعبر المكان ، وحسبه أن يسجل حقيقتين اثنتين : أولاهما ، ان اليونان والرومان لم يعرفا خيال الظل فى العالم القديم ، وثانيتهما ، أن هذا الفن لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة فى التأليف والأداء والتذوق الا فى العالم الاسلامى بصفة عامة ، وفى الديار المصرية بصفة خاصة ... ومن هنا كان المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن ، انما ينحصر فى دنيا العرب .

مراحـــل النضـــوج

امتزج فن خيال الظل بوجدان الشعب العربى امتزاجا كاملا جعله لا يستعير له اسما دالا على موطن قديم أو مرحلة سابقة تخرجه عن المحيط العربى . واذا كان الباحثون قد استطاعوا أن يميزوا فى قصص ألف ليلة وليلة وغيرها ، نواة أجنبية عن العرب جاءتهم من الشرق الأقصى عبر فارس ، فانهم يعجزون عن اكتشاف مثل هذه النواة لخيال الظل . بل ان الحلقة الفارسية نفسها ، لا تستطيع أن تكون دليلا على وجود الزى الفارسى لتأليف تمثيليات خيال الظل وأدائها . والباعث على هذه الصعوبة ، أن الأدب والتاريخ الفارسيين قد أشارا الى وجود خيال الظل ، ولكنهما لم يسجلا تمثيلياته الفارسية ؛ وقد نوافق الباحثين الذين قالوا ان طريق خيال الظل امتد الى العالم الاسلامى من الصـــين والهند عبر فارس . ولا تعطينا أبيات الشـــعر الكثيرة التى أوردها شعراء الفرس عن خيال الظل ، صورة مفصلة عن هذا الفن التمثيلى فى تلك البلاد . وما يقنع الباحث انما هو استمرار هذا الضرب من الأدب التمثيلى فى ايران الى اليوم باسم « كجل بهلوان » . وليس من شك فى أن استقراره يدل على صلاحه لهذه البيئة منذ أحقاب طـــوال . أما وجوه الشبه بينه وبين خيال الظل العربى ، فتحتاج الى دراسة

مقارنة ، ولا يكفى فيها مجرد الاعتماد على الوصف المجمل فى التاريخ والاشارة العابرة فى الشعر .

وكما أن أوليات هذا الفن الذى أصبح له كيان شبه عالمى لا تزال غامضة ، فان تحديد التاريخ الذى نفذ فيه الى العالم العربى لا يزال غامضا كذلك . ولا توضح الروايات الوصفية متى وكيف بدأ هذا الضرب من الأدب والفن يتخذ الزى العربى ، والمضمون العربى معا . ولقد جهد العلماء الشرقيون والمستشرقون أنفسهم فى الكشف عن هـــذه الحقيقة ، ولم يصلوا فيها الى رأى قاطع أو حتى راجح ، وحسبهم أنهم رتبوا الروايات والاشارات ترتيبا تاريخيا يحكى ــ الى حد ما ــ سيرة خيال الظل فى العالم العربى . ويذهب العلامة أحمد تيمور الى أن أقدم ما وصل اليه علمه عمن اشتغل من العرب بخيال الظل ، انه كان من ملاهى القصر بمصر ابان العصر الفاطمى [1] . ومعنى ذلك أن هـــذا الفن ، انما بدأ أرستقراطيا فى الديار المصرية ، وانه تحول عن قمة الهرم فى الكيان الاجتماعى الى الصورة التى أصبح فيها بعد ذلك فنا شعبيا . ومعناه أيضا ، أن ملاهى القصر ارتبطت الى حد كبير ، وبخاصة فى العصر الفاطمى بالمواسم المتعددة التى لابد أن تترك آثارها على مضامينه وأشكاله ، كما أن ارتباط هـــذا النمط من التمثيل غير المباشر بأبهة

---

(١) أحمد تيمور : خيال الظل ص ٢٢ .

الحكم ، انما يفرض بالضروره مراسيم معينة فى الزى وفى الأداء ، ولم يذكر تيمور المصدر الذى بنى عليه حكمه ، ولم يفصل روايته بحيث تشير من قريب أو بعيد الى موضوعات التمثيل ، وطرائق الأداء ، وحسب الباحث أن يستنتج المقومات من مجرد هذه البداية الأرستقراطية . ويبقى فرض آخر هو ، أن الخلفاء والسلاطين كثيرا ما يستعيرون الفنون الشعبية عندما يريدون ـ بمراسيم معينة ، وفى مواسم معينة ـ الدعاية لأنفسهم بين جماهير الشعب برفع الحاجز الذى يعزلهم عن هؤلاء الجماهير ، ولكنهم فى الوقت نفسه لا يسمحون الا بما يلائم مكانتهم ومواقفهم .

وأول اشارة يعتد بها هى تلك الرواية التى قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبى . واغلب الظن أن صدر هذه الرواية هو الذى أوحى الى أحمد تيمور بأن يقرن نشأة خيال الظل فى مصر بعد الخلافة الفاطمية ونحن نثبت هذه الرواية هنا لأهميتها وهى تقول : « أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعانى « خيال الظل » ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : « ان كان حراما فما نحضره » . وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فما أراد أن يكدر عليه فقعد الى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ،

رأيت دولاً تمضى ،ودولاً تأتى ، ولما طوى الأزار ـ طى السجل للكتب ، اذا المحرك واحد .

والمعانى المستخلصة من هذه الرواية هى : ان فن خيال الظل كان مزدهرا فى العصر الفاطمى ، وأنه استطاع ، بما يحمل فى تضاعيفه من الموعظة ، أن يتجاوز مجرد السمر البرىء وغير البرىء على الســـواء ، وأن يقـــاوم النزعة المتزمتة الى الصلاح والاصلاح ، ولكنها مع ذلك لم تشر من قريب أو بعيد الى ارتباط الفن بالشعب ، ولم تفصل الكلام عن الفكرات الرئيسية للتمثيليات والأدوات التى يتوسل بها فى اخراجها ، والمناهج التى تصطنع فى الحركة والايقاع والمحاورة والانشاد .

وهـــذا الاقتران بالوعظ والارشاد تسجله ثلاثة أبيات مشهورة لا يستطيع باحث فى خيال الظل أن يغفلها ، وهى منسوبة الى وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم [1] من أعيان القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) وهذه الأبيات هى :

رأيت خيـــال الظـــل أعظم عبرة

لمن كان فى علم الحقـــائق راقى

---

(1) ابن شاكر الكتبى : فوات الوفيات ، طبعة بولاق عام ١٢٨٣ هـ ، جـ ١ ، ص ٢٤٨ .

شخوصا وأصواتا يخالف بعضها
بعضا واشكالا بغير وفاق
تجىء وتمضى بابة بعد بابة
وتفنى جميعا والمحرك باقى

وقد ترددت هذه الأبيات الثلاثة فى مصادر عربية مختلفة ، نقل بعضها عن بعض ، وفيها من نسبها الى الامام الشافعى ، واتخذت شواهد على فلسفة حياة تنزع الى التأمل فى أحداث الزمان ، وتؤثر السلبية وتعتصم بالزهد ، وقد تنهض هذه الأبيات على ترجيح وجود اتجاهين فى فن خيال الظل ، الأول جاد يرضى أذواق المحافظين ، ولا يأنف منه الحكام ، والثانى ، هزلى ساخر يبرز المتناقضات ، ويزجى الفراغ ، ويغلب التسلية والترفيه على كل شىء آخر . ومهما يكن من شىء ؛ فان الواقع الذى استطاعت الحياة أن تحتفظ به ، انما يرتبط بالاتجاه الشعبى الثانى .

وقد تكون من المصادفات أن تنسب مثل تلك المقطوعة المنظومة الى أحد أعيان القرن السابع الهجرى ، وهو القرن الذى شهد تصفية الحروب الصليبية من ناحية على يد السلطان المملوكى الظاهر بيبرس ، والذى غلبت عليه النزعة الصوفية ، الى حد يثير التساؤل . فقد ظهر فيه أئمة الصوفية ، كالسيد أحمد البدوى ، وابراهيم الدسوقى ، وعبد العزيز الدرينى ، وأبى العباس المرسى ، وعمر بن الفارض وغيرهم ، ولكن امعان النظر يفسر هذا التناقض

الظاهرى . فقد احتاجت الحياة فى تلك الحقبة التى قاومت الصليبيين والمغول ، الى أن تعتصم بالنزعة الصوفية ، وأن تستعين بها على المقاومة ، وأن تنفس عن النفـــوس التى نهضت بأعباء الحرب وتبعات الجهاد بتفريغ بعض شحنات الشـــعور بالتسلية والترفيه ، والاستعلاء على الأحداث بالسخر منها ، والضحك عليها ، وتسجيل ما تزخر به من مفارقات وتقويمها فى آن واحد ... ومن هنا رأينا السلطان بيبرس ، يحاول القضاء على المحبظين والمنحرفين ، ورأينا فى الوقت نفسه احتفال الأدب بالمجون والفكاهة والسخر ، وجاء الى مصر فى تلك الفترة امام فن خيال الظل فى الأدب العربى كله ، وهو شمس الدين محمـــد بن دانيـــال الذى سنتحدث عنه فيما بعد .

ويبلغ التناقض أوجه فنجد أحـــد السلاطين يغـــرم بخيال الظل ولا يستطيع أن يفارقه وهو يقوم بفريضة الحج ، فقد رُوى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حمله معه مع ما حمل من الملاهى عندما حج عام ٧٧٨ هـ . فأنكر الناس عليه ذلك . والواقع أن انكار الناس انما انصب على السلطان لأنه لم يرع فريضة الحج وما ينبغى لها من احرام . أما فن خيال الظل فى ذاته ، فان الناس لم ينكروه ، وتدل الروايات التى سجلها المؤرخون على احتفال الشعب بهذا الفن التمثيلى ، اما طلبا للموعظة ، واما تسلية وترفيها.

ومما يدل على رواج خيال الظل ، تلك الرواية التى

تسجل اضطهاد السلطان للقائمين به ، فقد ذكر المؤرخون في حديثهم عن عام ٨٥٥ هـ . أن السلطان جقمق أمر بابطال اللعب بخيال الظل ، واحراق شخوصه ، وكتب على اللاعبين العهود بألا يعودوا اليه . وليس من شك فى أن مثل هذه الرواية تعنى أكثر من حقيقة . . . فهى تعنى أولا ، أن خيال الظل أصبح له شأن يثير السلطان ، وتعنى ثانيا أن العقاب انصب على الآلة قبل أن ينصب على الأشخاص أنفسهم ؛ وتعنى ثالثا ، أن السخر والنقد قد تجاوزا الحدود المقررة عند الحكام . ولم يكن شيوع الفساد ، أو الانحراف الأخلاقى، هو الباعث الأول أو الأخير على اضطهاد السلطان للمخايلين . والراجح أن التمثيليات اصطنعت رموزا تثير السخرية والضحك فى نفوس الجماهير من السلطان وحاشيته ، فاندفع الى القضاء عليه .

واستمر خيال الظل فى مصر على حاله برغم ما كان يقع على المخايلين من ضروب الاضطهاد بين الحين والحين ، وكان بما اتسم به من مرونة يساير الأحداث ، ويدافع عن وجوده ، وقد يلجئه ذلك عند بعض الذين يحترفونه الى الخروج على الوجدان الوطنى أو القومى ، ويجب أن يفرق الباحث بين الفن الشعبى التلقائى الذى يعكس وجدان الجماهير ، وبين تحوله الى حرفة لها متخصصون ، ويجب أن يفرق كذلك بين طائفتين من المحترفين الأولى تنجم من الشعب نفسه ، والثانية مجموعة جائلة من الغجر لها ملامحها وقسماتها

واخلاقياتها ، وقد تستقر الطائفة الثانية فى ربع من الربوع ، تتخذ زى سكانه ولهجتهم ، وتحترف آدابهم ، وتظل مع ذلك منسلخة عن وجدانهم وضميرهم ، لا تصهر اليهم ولا يصهرون اليها ، وتحتفظ بعصبيتها واخلاقياتها . وهذا هو الذى يدعونا الى الاحتياط فى تفسير الروايات ، بل وتذوق النصوص . من ذلك انه ما كاد ينقضى على صنيع جقمق سبعون حولا ، حتى لاحظنا رواية تاريخيـــة اخرى عن السلطان سليم العثمانى الذى قضى على الدولة المملوكية وجعل من مصر ايالة عثمانية ، ولقد ذكر ابن اياس فى تاريخه عن حوادث عام ٩٢٣ هـ : « وفى هذا العام أشيع أن السلطان سليم شاه ، لما كان بالمقياس ، أحضر فى بعض الليالى « خيال الظل » فلما جلس للفرجة ، قيل ان المخايل صنع صفة باب زويلة ، وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه ، وقطع به الحبل مرتين ، فانشرح ابن عثمـــان لذلك ، وانعم على المخايل ـ فى تلك الليلة ـ بثمانين دينارا ، وخلع عليه قفطانا مخملا مذهبا ، وقال له : اذا سافرنا الى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابنى على ذلك » .

ولم يقطع ابن اياس بتحقيق هذه الرواية ، وصدرها بأنها اشاعة راجت ، ويكفينا هنا أن نسجل أن العثمانيين لعهد سليم لم يعرفوا خيال الظل ، أو على الأقل ، لم يكن قد ازدهر بينهم . ونحن نذكر أيضا ، أن هذا السلطان قد نقل الى اسطنبول الحذاق المهرة فى جميع الحرف والصناعات ،

وان هذا الصنيع هو الذى أدى الى ازدهار فنون مختلفة فى دولة بنى عثمان ، ولم يكن لهم عهد بها من قبل . والراجح انه نقل الى عاصمة ملكه بعض من يحذقون فن خيال الظل كهذا المخايل الذى أشارت اليه رواية ابن اياس . والراجح أيضا ، أن العثمانيين انما عرفوا هذا الفن التمثيلى غير المباشر عن مصر . ومع ذلك يذهب بعض المستشرقين الى القول بأن الترك انما أخذوا خيال الظل من أهل الصين [1] عن طريق المغول . وقد يصح هذا القول اذا كان المقصود هو الشعب التركى على اتســـاع يجـــاوز العثمانيين . ولكن هؤلاء المستشرقين يردفون رأيهم الذى ينفى الأخـــذ عن مصر بقولهم : « انه لا يمكن القطع بأن الترك استعاروا تمثيليات خيال الظل من المصريين على الرغم من وجوه الشبه الكثيرة بين الفريقين [2] » .

والباعث على ايراد هذه الآراء هو : نفى التأثير العربى فى الفنون والآداب الأوروبية . واذا كان الترك العثمانيون قد أطلقوا اسما من عندهم على خيال الظل هو « القره‌كوز » فان العرب قد فعلوا ذلك قبلهم ، ثم ان الوجدان الاسلامى الذى استوعب الوجدان العربى قد ضاعف من تبادل التأثر والتأثير بين الأقطار الاسلامية كلها . ولو أن أوروبا نقلت

(١) دائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية ، مادة « خيال الظل »
(٢) المصدر السابق ـ المادة نفسها .

فن خيال الظل عن تركيا ، فاستعارته اليونان وتذوقته حتى استقر فى مدنها دهراً طويلا ، فان مصر بدورها قد أذاعت هذا الضرب من التمثيل غير المباشر فى الشمال الأفريقى مثل تونس وغيرها . ومن مصر أيضـــا انتقل الى شمالى حوض البحر الأبيض المتوسط ، وهكذا دخل خيال الظل الى أوروبا من العالم العربى ، واتخذ طرقا متعددة فى دخوله . . انتقل عن طريق الترك الى البلقان وما يليها ، وانتقل عن طريق مصر مباشرة الى ايطاليا وما يليها شمالا وغربا .

ولعل دراسة الأداء التمثيلى بآلاته وأدواته ومناهجه وطرائق تلقيه انفع فى ادراك قيمة هــذا ألفن من ناحية ، ومدى شعبيته من ناحية أخرى .

المسرح والجمهور

كان من الضرورى أن يعكف الدارســون لنشأة الأدب التمثيلى ، فى مصر والبلاد العربية على خيــال الظل لكى يقيموا فكرة مفصلة أو عامة عن طبيعة ذلك المسرح الذى عاش فى البيئة العربية دهرا طويلا ؛ وأن يصفوا الجمهور الذى تذوق الخيال ، واستمتع به وأفاد منه ، وهو جمهور لا يتألف من الأطفال ومن يُسمَّون بالعامة أو الدهماء دائما ، ولكنه كثيرا ما انتظم الخلفاء والسلاطين والقادة ورجال العلم والأدب . بيد أن هؤلاء الدارسين ، قصروا همهم كله تقريبا على النماذج الوافدة من الغرب ، وعلى القصص الشعبى الذى يمكن أن يُحوَّر الى تمثيل ، وعلى التخت الموسيقى الذى كان شائعا عند ظهور المسرح المعروف بنمطه الأوروبى .

والحقيقة التى تفرضها طبيعة الفن التمثيلى عموما ، هى وجوب الاهتمام بكل مقومات التأليف للنص ، والأداء التشخيصى له اخراجا وتمثيلا وتوسلا بالأضواء والمشــاهد والموسيقى والغناء ... الفن التمثيلى العــام ، لا يمكن أن يدرس الا اذا فُهم أولا أنه ليس نصا مُعدًّا مكتوبا ، مُعدًّا لمجرد القراءة فحســب ... انه يقوم أولا وأخيرا على التمثيل

الذى لا يتم الا باعداد دار له ، ومسرح يتم فيه ، ومهاد من المناظر تحـــدد المكان ، وأضـــواء وازياء تخصص الجو والشخوص ، ثم بعد ذلك ستار يضبط البدء والتقسيم والختام ، ويكون بمثابة الحاجز شبه الطبيعى بين الحيـاة المشخصة على المسرح ، وبين جمهور النظارة . ولذلك رأينا الدارسين الغربيين للتمثيل الذى نجم فى بيئتهم ، يحتفلون بكل هذه المقومات ، بل ويعنون بفن العمارة المرتبط بدار التمثيل ، أما نحن فقصر الدارسون عندنا همهم على النص المدون وحده ، فسجلوا الحوار والارشـادات التى يضعها المؤلف ، ولم يفكروا قيد لحظة فى المقـــومات الأخرى التى لا يقوم التمثيل الا بها ... انه ليس انشاءً ولا تذوقا لنص مدون ، ولكنه يستوعب مجموعة مختلفة من الفنون ، منها الزمنى ، كالأدب والموسيقى ، ومنها التشكيلى ، كالرسم وغيره . ويتذوق هذه المجموعة الممتزجة من الفنون جمهور يصدر عن فكر جمعى وذوق عام فى وقت التمثيل ، وليس أفرادا متفرقين يخلو كل منهم على حدة بفن واحد ، أو نص أدبى واحد .

ولقـــد ذكر المستشرق « منزل » فى دائرة المعارف الاسلامية ، وهو يتحدث عن « خيال الظل » فقرة واحدة يُصدِّر بها مقاله تؤكد هذه الحقيقة ، وتفرق فى الوقت نفسه بين فن خيال الظل والمسرح الغربى . قال : « .. يجمـع مسرح خيـــال الظل بين فن التشخيص بالاشـــارات ،

وبين الموسيقى والتصوير والشعر . وشخوصه الشفافة من الأدم الملون ، تظهر على شاشة الكتان المضاءة من الخلف تخييلا ، وهو عند الشرقى المتأمل شىء أقوم من مسرحنا الواقعى الذى يميل الى الخشونة[1] ..»

وحقيقة أخرى ينبغى أن نبرزها هى ، ان الفنون الشعبية بصفة عامة ، وخيال الظل بصفة خاصة ، انما قامت على ضرب من التخصص ، أو بمعنى آخر ، كان هناك متخصصون فى فن الخيال ، تأليفا وأداء . ولكن هذا التخصص لم يكن مرعيا على الدوام ، لا من ناحية الأشخاص ، هواة كانوا أو محترفين ، ولا من ناحية اعداد الرسوم والأدوات على تنوعها ، ولكن من ناحية التقاليد ، ومن ناحية الموضوعات أيضا . وخيـــال الظل فيه من فنون المداح والشاعر ذى الرباب والقصاص ، وفيه من الحذاق الذين ينقلون ـ بطريق غير مباشر ، فنون البهلوان ، ومروضى الوحوش ، الى جانب الرقص والغناء بطبيعة الحال . وحسبنا ، والحالة هذه ، أن نحاول وصف مسرح خيال الظل ، وجمـاهيره ، وان كان وصفا عاما يفيد من الدراسة المستأنية للنصوص ، ويستأنس بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب .

---

(١) دائرة المعارف الاسلامية : الترجمة العربية ، مادة : خيال الظل .

مسرح ليـــلى مقفل

اجمعت المصادر ، أو كادت ، على أن مسرح خيال الظل ، كان مسرحا متنقلا . تقوم به فرق محددة الافراد ، تجوب المدينة الكبيرة ، ويستاجرها الخواص واشـباه الخواص ، وترحل الى الريف عند الشراة فى المواسم والاعياد ، وحصول العرس والختان ، وتزدهر فى الأعياد ، ومواسم الحج والموالد ، وما اليها من الحوافز على التجمع المرتبط بالحاجة الى التسلية والترفيه واشاعة السرور . وخيال الظل ، مثله فى ذلك مثل الفنون الشعبية الأخرى ، كان يتخذ المقـاهى ايضا دارا ينصب فيه مسرحه كلما دعى الى ذلك ، كما هو الشأن عند استخدام القصّاص والمغنين ، اشهارا للقهوة ، او اذاعة لتخصصها فى فن بعينه ، او فى موسم من المواسم ، كمولد الولى المشهور فى الحى الذى يقوم المقهى فيه ، أو فى ليـالى رمضــان .

وعلى الرغم من اقتران خيال الظل بصفة التنقل هذه ، وهى التى فرضت شكل المسرح وجمهوره ، فقد كانت هناك دور ثابتة خاصة بفن الخيال . ولما كان هذا التمثيل الشعبى غير المباشر ، يتطلب الرواية المباشرة التى تصـفه بطريقة واقعية ، فانا اسمح لنفسى أن أصف دارا ثابتة خاصة بخيال الظل ترددت عليها فى صباى . كانت هذه الدار تقوم بُعيد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل فم الخليج بحى السيدة

زينب بالقاهرة ... كانت الدار عبارة عن ردهة متسـعة واحدة ، تشبه تماما الفسطاط الذى يقام فى الأعراس ، ولم يكن الدخول اليها باجر يدفع عند الباب ومحدد ببطاقة ، ولكنه كان حرا . ولكن التمثيل ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية ، وفى هذه الأستراحة يدفع النظارة ، كل حسب طاقته ، ما يشبه « النقطة » . ومعني هذا ان التقاليد التي كانت مرعية فى الفنون الشعبية المشابهة هى التي كانت تحكم هذا الفن أيضا حتى في الدور الثابتة المتخصصة فيه ...

وفى الناحية المغلقة من تلك الردهة المتسعة ، أي قبالة بابها ، وضعت منصة يمكن أن نطلق عليها اسم « المسرح » ، ولكنه لم يكن مسرحا يؤدي الى ما بعده من حجرات ، وانما استعرضته شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت ، وكانت تتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد وأغلب الظن ان تلك الرسوم كانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور ... والذى اتذكره أن اثنين فقط هما اللذان كانا يقومان بتحريك تلك الرسوم ، يعاونهما اثنان آخران ويتبادل الأربعة الأنشاد والحديث . والذى اتذكره أيضا ، أنهم كانوا يلوّنون أصواتهم بحيث تلائم الشخوص والمواقف المعروضة . وكثيرا ماقلدوا أصوات الحيوان ، ولا أذكر أنه كان يوجد بينهم امرأة . والراجح أن هذا الفن قد تعرض لما فرضته طبيعة الحياة والأخلاق ... ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك

الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها فى القاهرة ، وحلت محله آلة السينما الصامتة ...

ونحن نستخلص من هذه المشاهدة المباشرة حقيقتين اولاهما ، أن فن خيال الظل كان له مسرح ثابت ومسرح متنقل ، والمسرحان يشتركان فى المقومات ، ويفيد كل منهما من الاستقرار أو التنقل فى حجم المسرح ، وطرق الاضاءة ، وعدد اللاعبين ، وتنوع الموضوعات وما الى هذا بسبيل . والحقيقة الثانية هى أن فن خيال الظل ، قد انحسر أو درس لغلبة فن آخر يقوم أيضا على التمثيل غير المباشر ، ويتوسل مثله بالصورة والضوء وهو فن السينما .

ويصف احمد تيمور ما شاهده أيضا فى مرحلة اسبق مما ذكرت فيقول : « كان للناس شغف بالخيال ـ خيال الظل ـ فى مصر ، حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى . فكانت له سوق نافقة فى الأعراس ، قل أن يقام عرس لا يلعب الخيال فى احدى لياليه ، وكانت له قهاو يلعب فيها ، الى أن اخترع الافرنج (الصور المتحركة) وكثرت أماكن عرضها فى مصر ، فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت ، واقتصر على اللعب به فى الأعراس على قلة ، حتى قل المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الأشياء القديمة . وآخر من أدركناه قيما بالفن على الطريقة القديمة مع الاجادة فى تحرير الأزجال ، وإتقان صور الشخوص « الحاج حسن

القشاش » .. ثم قام من بعده ولده الأوسطى درويش[1] ».

واهم ما يستخلص من هذه الفقرة التى لها قيمتها فى تأريخ خيال الظل ، انه كان للفن نجوم يبرزون فيه تبريزا يجعل أسماءهم تذيع بين الناس ، كما ذاعت فى ذلك الجيل أسماء بعض المطربين والمطربات ؛ وأن مسرحه كان متنقلا يحيى ليالى الأعراس ، ويستقر فترة فى المقاهى ؛ وأن السينما صارعته حتى صرعته . وثمت فقرة أخرى أوردها تيمور أيضا ، تصف هذا المسرح المتنقل ، وتحدد عدد اللاعبين ، وتسجل بعض مقوماته وخواصه ، وهى على أعظم جانب من الأهمية ، مع ما فيها من اقتضاب ، ذلك لأنها رواية مباشرة واقعية ، فهو يقول :

« يتخذون له بيتا مربعا يقام بروافد من الخشب ، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ، ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدا محكما على الأخشاب ، وفيه يكون ظهور الشخوص ، فاذا أظلم الليل ، دخل اللاعبون هذا البيت ، ويكونون خمسة فى العادة ، منهم غلام يقلد النساء ، وآخر خشن الصوت للغناء . فاذا ارادوا اللعب اشعلوا نارا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدى اللاعبين ، أى بينهم وبين الشخوص ، ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان يمسك اللاعب كل واحد بيد ، فيحرك بهما الشخص على ما يريد ،

---

(1) احمد تيمور : خيال الظل ص ١٩ .

وتتخذ الشخوص من جلود البقر ، وهى فى الغالب جلود تعمل منها أعكام للمشبة التى تأتى من السودان ليتداوى بها ـ فيشترى بعضها لاعبو الخيال من التجار ، ويصورون منها ما يشاءون من الشخوص ، ثم يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب وأجسام الحيوان وجذوع الأشجار وأوراقها وثمارها وأحجار المبانى وغير ذلك ، بحيث اذا عرضت « الصور » أمام ضوء النار المشتعلة ، ظهرت زاهية بهية لشفوف تلك الجلود » .

ويبدو الفرق واضحا بين المسرح الثابت والمسرح المتنقل لخيال الظل ، لقد كان كلاهما ليليا مقفلا ، ولكن ثبات المسرح فى مكان واحد ، أو دار واحدة ، قد أتاح من غير شك الفرصة لتنويع الموضوعات ، واحكام الوسيلة فى الاضاءة ، وتحريك الشخوص . ومن هنا يتضح أن الأول توسل بمصباح ، فى حين اعتمد الثانى على وسيلة أخرى أيسر ، ولعلها أقدم . بيد أن حديث تيمور قد سجل الطريق التى انتهجها فن خيال الظل فى حكاية أصوات النساء ، وهى مشكلة واجهها التمثيل فى أقطار كثيرة ، ونحن نذكر أن المسرح « الاليزابيثى » قد اصطنع المنهج ذاته ، واستعاض بالغلمان فى مرحلة من مراحله ، للقيام بدور النساء . والراجح أن اقتران خيال الظل فى كثير من الأحيان بمجتمع الطبقات العليا ، ومجتمع الرجال فى المقاهى ، قد أكد هذه الحقيقة . ذلك لأن الأعياد والمواسم فى مصر ، عرفت المنشدات والغوازى والغجريات .

كما أن التفاوت بين عدد اللاعبين بين ثلاثة وأربعة وخمسة ، سببه الجمهور من حيث الطبقة ، ومن حيث العدد ، وقد يكون سببه أيضا موضوع التمثيلية الذى تشكله المناسبة ، ويحدده مزاج النظارة .

وجدير بنا أن نذكر هنا بعض المصطلحات التى عرف بها هؤلاء اللاعبون . والمصطلح العام الأول ، مأخوذ من صيغة خيال الظل ، فقد عرف اللاعب المتخصص فى تحريك الشخوص باسم « المخـــايل » . ذلك لأنه لم يكن ممثلا بشخصه ، وانما كان يتوسل بالخيال أو الصورة ، كما أن الجمهور المتذوق لهذا الفن على اختلاف طبقاته كان يدرك تمام الادراك انه فن يقوم على التخييل أو الايهام . ومهما كان فى تمثيلياته من أحداث واقعية ، أو قريبة من الواقعية ، فان تحريك الصورة تخييلا هو الأصل . والمصطلح قديم يساير تاريخ الفن ، وقد ورد فى الشعر العربى ، قال صلاح الدين بن ايبك الصفدى ، وهو من شعراء القرن الثامن الهجرى ، فى وصف اللاعب بخيال الظل هذه الأبيات :

مخايل قد بدت عليـــه مخايل البـــدر فى الكمال
تريك باباته [1] فنـــونا تروق فى الحسن والجمال
فقد غدا وصـــله يقينا أحسن ما كان فى الخيال

ولقد عُرف اللاعب المتخصص فى تحريك شخوص خيال الظل باسم « الخيالى » وهو مصطلح استعمل مع

(١) جمع بابه وهى تمثيلية خيال الظل .

الاول ، ولكنه كان اقل ذيوعا ، واستعمله الشاعر الصفدي نفسه فقال :

هويت خياليًا حكى الغصن قدّه
اذا ما انثنى هاجت عليه البلابل
اراق دم العشاق سيفُ جفونه
ومن بعد ذا أضحى عليهم يُخايل

ومن الطبيعى أن يكون للمخايلين رئيس يقوم على الاخراج ، وينظم حركة الشخوص ، ويربط بين سياق الاحداث ، ولا بد انه كان فى الوقت نفسه « المُعلِّم » في هذه الفرقة التمثيلية الثابتة أو الجائلة ، وعُرف منذ القرن السابع الهجرى بهذا الاصطلاح وهو « الريِّس أو الرئيس » وقد استعمل هذا المصطلح محمد بن دانيال ، فهو يقول مقدما لاحدى تمثيلياته بعد الاستهلال : « اذا فرغ الريس من هذا الأنشاد (أي الأستهلال) يشرع فيما بني وشاد ، ثم ينادى يا طيف الخيال ، يا كامل الاعتدال ، فيخرج شخص احدب ، وينقض كالبازى الأشهب ، فيسلم سلام القادم ، ويقف مطرقا كالواجم ، فيرد الرئيس عليه السلام .

ويبدو ، أن هذا الشخص هو الذى كان يقوم دائما بالاستفتاح أو الأستهلال ، حتى استقر ذلك تقليدا ثابتا فى لعبات خيال الظل . ويبدو انه كان يعرف أيضا باسم « المِقدّم » بكسر الميم » أى الذى يقدم التمثيلية الى الجمهور ، وقد يرادف المعنى المعلّم . . فلقد حافظت اللغة

المصرية على الأصطلاح الاول » وهو المقدّم » بالمعنى نفسه ، وكانت تقرنه بالعاملين فى مختلف الحرف كالبنائين وغيرهم .

وادت قلة عدد اللاعبين الى رســـوخ بعض التقاليد الفنية ، من ذلك غلبة هذا المصطلح على احد اللاعبين بتحريك الشخوص وهو « الحازق » (بالزاى لا بالذال) ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه فى حفل يغلب الصخب عليه . وهذا التقليد الفنى يشبه الى حد كبير ، ما شاع فى المسرح الشكسبيرى من استخدام ممثل حاد الصوت يقوم بالاستهلال ، جمعا لانتباه الجمهور الصاخب . بيد أن هناك فرقا بين وظيفة الحازق والاستهلالى هو : أن الأول يتجاوز المقـــدمة ، ويركز الانتباه اليه فى تضاعيف التمثيلية كلما ظهرت الحاجة الى ذلك من ناحية الموضوع ، أو من ناحية استثارة الجمهور طلبا « للنقطة » واشاعة للضحك فى وقت واحد .

وهناك مصطلح آخر كان يغلب على بعض اللاعبين أو المحركين لشخصيات بأعيانها فى التمثيلية ، وهذا المصطلح هو « الريّخِم » بمعناه المعروف فى لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج فى سيرك تلك الأجيال ... كان من تقاليد السيْرك أن يقوم المهرج ببعض الحركات المضحكة ، ويكون بمثابة الفاصل بين المشاهد ، وهو فى خيال الظل ممثل هزلى ، سواء أكان ذلك فى صورته التى تعرض على الشاشة ، أو فى بلادة حركته وانتقاله ، أو فى صوته ؛ أو فى عدم اتساق

افكاره . ودفع التخصص بأحـــد اللاعبين الى أن تغلب التسمية عليه بالرغم ، والى أن تفرض هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل .

وعلى الرغم من هذا كله ، فقد تنوعت الشخوص تنوعا جعل هؤلاء اللاعبين على قلتهم ينوعون أدوارهم بحيث تلائم المغربى والفلاح والصياد والمراكبى والجندى التركى ، والشـــيخ والشـــاب والمرأة وهكذا .. ولابد أنهم كانوا يمارسون قدرا من التدريب على تنويع أصواتهم . ومهما يكن من شيء فقد أعانهم على ذلك ، أن الشـــخوص نماذج بشرية تدل على جنسية أو مهنة أَو سِن ، مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوان ، كما أسعفتهم فى كل حين الصور المتحركة على الشاشة بقسماتها ، وألوان أزيائها الى جانب ما قد تحتاج اليه من مناظر طبيعية وغير طبيعية .

على أن هناك حقيقة يجب الا نهملها ، وهى ان خيال الظل كان فى الغالب الأعم مسرحا ليليا مقفلا ، ولكن ذلك لم يمنع هذا المسرح فى بعض البيئات من القيام بوظيفته نهاراً ، بحيث يتوسل فى استحداث ظل الصورة بنور الشمس ، وهو توسل يتطلب حذقا معينا بحيث لا تظهر الصورة مقلوبة ، وفى تلك الأحوال ، على ندرتها ، ينعزل المسرح عن الجمهور بعض الشيء بَيْـــد أن القاعدة التى استمرت هى « انه مسرح ليلى مقفل » .

التصوير ركن أساسى

لم تكن الصور التى تنعكس على الشاشة ، شبيهة بمحاكاة الأشخاص والمنـــاظر بواسطة الخطوط والظـلال والألوان . ولكنها كانت تفيد من البصريات ... اذ المهم هو أن تنعكس على الشاشة أمام النظارة بتفاصيلها وألوانها ، وقدرتها فى بعض الأحيان على أن تحرك بعض أجزائها ، انها ليست لوحات يمكن أن يراها الانسان ، كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان والمناظر ، ويقوم الحذق فى تهيئتها ، على معرفة كاملة بطبيعة المادة المشكلة ، وهى الجلد كما مر بنا ، وعلى تقطيعها وجعل بعضها كثيفا والآخر شفافا ، وعلى الاستعانة بالألوان فى ابراز التفاصيل . واذا كان فن خيال الظل يستوعب الأدب والموسيقى ، فانه يقوم فى الدرجة الأولى على هذا الحذق فى التصوير ، ومن سوء الحظ ، أن فن الرسم المرتبط به ، انقرض بانقراضه ، وأن النمـــاذج القليلة التى جمعت أو احتفظ بهــا ، لا يمكن أن تعطينا فكرة كاملة أو مقاربة بالحرفية التى احتاجت الى قدر عظيم من البراعة . ناهيك بتلك الرسوم التى حاول بها بعض الدارســين أن يوضــحوا منهج المخايلين فى استخدام الرسوم التى يحركونها . ولابد أن متخصصين آخرين ، قد أسهموا فى تهيئة تلك الشخوص على كثرتها

وتنوعها . وهى تجمع بين الشخصية وبين المنظر ، كما نقول نحن فى مصطلحاتنا الحديثة .

وكان من الطبيعى أن يرتبط التصوير الخاص بخيال الظل بفنين اسلاميين هما : العمارة ، والزخرفة . ولقد كان من تقاليد التمثيل عند المخايلين هو ، استهلال مناظرهم بما يشبه قطاعا من العمارة الاسلامية ... كانوا يعرضون عَقْداً زخرفيا ، دقيق الصناعة ، علقت به الثريات والقناديل ، واصطلحوا على تسميته « القوصرة » وهى تشبه من بعض الوجوه العقود المشهورة فى العمارة الاسلامية . واذا كان خيال الظل قد استعارها ، فان الزخرفة قد استعارتها كذلك ، حتى فى تزيين مطالع الكتب .

وسنتخير مناسبتين اثنتين تتضح فيهما قيمة التصوير الفنى باعتباره ركنا أساسيا من أركان خيال الظل ، وتتضح فيهما أيضا ما ينبغى لهذا الركن من دقة ومن تنوع ... المناسبة الأولى هى « حفلات العرس » ، وكانت فى تلك الأجيال شعيرة اجتماعية تستغرق الليالى الطوال ، وقام فيها السمر والتطريب بوظيفة الاشهار العلنى الواجب لهذه الشعيرة ، الى جانب ما اتسم به مجتمع تلك العصور من التفاخر والتناظر . وكان خيال الظل يعرض فيها أكثر تمثيلياته . ومنها « عَلَم وتعاذير » وشخوصها تتجاوز مائة وخمسين صورة ، وهى منوعة بين أناس وطيور وحيوانات

ومناظر طبيعية كالأشجار ، الى جانب المبانى كالبيوت والقصور والأديرة وغيرها . واذا كانت تمثيلية واحدة تستوعب كل هذا العدد العديد من الصور ؛ فمن الواضح ان اعدادها كان الدعامة الكبرى لنجاح اللاعبين . اما المناسبة الثانية ، فهى « الحج » الذى عرفه أنواعا من الفنون الشعبية ، منها الأغانى والأناشيد ، والرسوم الجدارية . ولقد أسهم خيال الظل فى هذه المناسبة بتمثيلية « الحجّية » ، وتنتظم نحوا من ثمانين قطعة ، ترتبط بمكان هذه الفريضة المقدسة من المجتمع المصرى الاسلامى . وتستوعب الصور ما يكون فى الحج من جِمَالٍ وتختروانات وضوّية وطبالين ومراكب ورسوم المحمل ... الخ . وليس من شك فى أن الفنان الشعبى الذى كان يرسم على الجدران الصور المناسبة للحج ، قد أعار المشكلين لمادة خيال الظل تمثله للمضامين على اختلافها .

وتؤكد التمثيليات القليلة التى وصلت الينا رسوخ فن التصوير الخاص بخيال الظل ، وهو يشرح قدرة الفنان الشعبى على التقاط المناظر والملامح الى جانب نزعة كاريكاتورية فى كثير من الأحيان ، تلائم طبيعة التمثيلية من ناحيتى الموضوع والحدث ، وتناسب وظيفة خيال الظل فى التسلية والترفيه ، وان استعراضا سريعا لتمثيليات الخيال، تبين قدرة هذا الفنان على تصوير أماكن التجمع كالقهوة ، وعلى رسم المنظر الطبيعى كالبستان ، وعلى حكاية الحركة

كابتلاع التمساح لانسان ، وعلى ابراز القسمات الدالة على الشخصية مثل شخصية الجندى التركى ، الى جانب المقابلة بالطول والقصر والبدانة والنحافة ، ولم يفته أن يحافظ على التناسب فى الصورة التى يفرض الموضوع توازنها ، وأن يخل بهذا التناسب عن عمد فى الشخوص التى يريد عرض ما فيها من صفات تثير العجب أو الضحك أو السخرية .

وكل دارس لخيال الظل يتمنى معنا أن تبذل الجهود لمعرفة هذا الركن الأساسى من أركان الفن ، ويا حبذا لو عنى مركز الفنون الشعبية باقامة نموذج كامل لفن خيال الظل ، كما كان حيا فعالا الى الجيل الماضى ، وليس يكفى أن ننقل عن بعض المعمرين من اصحاب الصناعة ما قد تعيه ذاكرتهم ، ولا يشفع فى الدرس أثر من صورة ، أو أداة ، أو جزء من جهاز ... لقد كان خيال الظل فنا معقدا يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، ومن لون وحركة وايقاع ، ونغم وكلام .

فن جميع الطبقـــات

ان فن خيال الظل العربى الذى ازدهر فى مصر بخاصة ، قصير العمر اذا قيس بالدراما الأوروبية ، فان الفترة التى استطاع المؤرخون تتبعها تقل عن ستة قرون . ومع ذلك ، فان الخيال استطاع أن يضرب بجـــذوره فى البيئة العربية

طوال تلك القرون ، وأن يجتذب اليه جماهير النظارة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء .

ولما كان التمثيل غير المباشر هو الخصيصة التى عرف بها ؛ فان جمهور المتذوقين له يُعد جزءا لا يتجزأ من العمل الفنى ، ذلك لأن التجاوب الفكرى والشعورى شرط أساسى فى التمثيل الحى الفعّال . وكذلك كان خيال الظل تمثيلا حياً فعالا منذ القرن السادس الهجرى ، الى بدايات القرن الرابع عشر الهجرى .

ولقد اعتاد نقاد المسرح الأوروبى ، أن يدرسوا تعاطف جماهيره مع المسرحيات التى يعرضها ، وأن يقسموا هذه الجماهير الى متحمسة ومزدرية ، والى مثقفة وغير مثقفة ، وأن يردوا ظهور أنواع معينة من الدرامات الى طبيعة هذه الجماهير ، ومدى اقبالها أو نفورها عن دور التمثيل .

وقبل أن نحلل الجماهير العربية التى تذوقت خيال الظل طوال تلك الأجيال فى مصر ، وفى غير مصر من العالم العربى ، نرى الواجب يقتضينا أن نبين أن هناك علاقتين مختلفتين بين الجماهير من ناحية ، وبين التمثيليات من ناحية اخرى : الأولى علاقة مستمرة ودائمة تكشف عن مزاج الشعب ، بالمفهوم المتسع لهذا الاصطلاح . وهو مزاج يفرض بالضرورة استمرار تمثيليات معينة بحذافيرها ، أو بتعديل . يسير فيها ، بحيث تتجاوز البيئة الواحدة أو الاقليم الواحد ، وبحيث تتعاقب الأجيال . وهذه التمثيليات

تظل على رواجها الذى يؤكد تعاطف الجماهير معها ، والثانية : علاقة مؤقتة ، قد تكشف عن بعض التحمس وشدة الاقبال ، وقد تختلف بين النزعة الصوفية ، والتأمل الشاعرى ، وبين المواجهة الواقعية للشخوص والأحداث . وفى هذه الحالة تستقر التمثيلية أو التمثيليات فى بيئة محلية ، أو طبقة اجتماعية واحدة ، وتستمر حياتها فترة محدودة من الزمن قد لا تتجاوز الموسم الواحد أو العام الواحد الا قليلا .

ونحن اذا طبقنا هاتين القاعدتين على تمثيليات خيال الظل ، فاننا نجد أن هناك طائفة من اللعبات أو البابات ، استطاعت أن تعبر الزمان والمكان معا ، وهى التى ترتبط بالمواسم الدينية ، والشعائر الاجتماعية ، والتى تحكى نماذج بشرية لمّا تنحسر عن مسرح الحياة ، والتى تصور أحداثا وعلاقات ، لها من الشمول ما يكسبها صفة الاستمرار . وهناك لعبات وبابات أخرى تعكس أنماطا بشرية ، وضروبا من المفارقات والمتناقضات يزخر بها عصر واحد ، أو جيل واحد ، أو بيئة واحدة .. ومع هذا كله ، فاننا نلاحظ أن التقليدية التى غلبت على خيال الظل ، والاعتماد على الخبرة العملية التى عُرف بها لاعبوه ، قد مكنت هذا الفن من استمالة جماهيره طوال القـــرون والأجيال ، الى جانب اتكائهم على الحافظة القوية فى استيعاب المقطعات الطوال والقصار ، بخصائصها الأسلوبية ، وأنغامها الموسيقية .

والواقع أن الجمهور الذى كان يَؤُمُّ قصور الخلفاء

والسلاطين ، يختلف من الناحيتين الاجتماعية والثقافية ، عن جمهور الأعراس والموالد ورواد المقاهى ، بيد أننا ينبغى أن نحتاط هنا أيضا ، فان القصور كانت تفتح أبوابها فى بعض المواسم ، لجميع الطبقات تقريبا ، ويغلب الرجال فى هذه الحالة ، أو لعل الأصح أن نقول ، لم يكن يباح للنساء حضور مثل هذه المجتمعات . وفى أحيان أخرى كان الخليفة أو السلطان بنفسه ، يشاهد التمثيل مع مجتمع خاص من حاشيته . ومن الطبيعى أن تكون البابات فى المجتمع الأول مختلفة عنها فى المجتمع الثانى . قد يترخص اللاعبون مع جمهور غير رسمى أو غير محتشم . كما أن وجود الرجال وحدهم كثيرا ما يبيح حرية فى تصوير العلاقات ، وفى الحديث المكشوف عنها . أما فى المجتمع الثانى الذى يتخذ صفة الرسمية ، فتعرض فيه بابات يغلب عليها التأمل والوعظ ، والجمهور هو الفيصل على كل حال ... ولم تكن تخلو القصور من مناسبات يسمح فيها للنساء والحريم ، وسائر أفراد الحشم والخدم من تذوق خيال الظل ، كأعراس أبناء السلاطين وبناتهم ، وتنتخب البابات فى هذه الحالة ، لكى تلائم المناسبة ، وتستجيب لذوق هذا الجمهور .

أما المقاهى ، وهى المجتمع العجيب المعروف فى مدننا ، فكانت مجتمعاتها تتألف الى جيلنا من الكهول الذكور وحدهم ، وقلما كان يغشاها الفتيان ، وهى مقاهى تختلف بدورها باختلاف الطبقات التى تغشاها ، والأحياء التى تقوم

فيها . ولكن صورة « القهــوة » المصرية الصميمة ، وهى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل فى الأغلب الأعم ، فان طبقة التجار ، وبعض أصحاف الحرف ، هى التى تعمرها ؛ ولهذه الطبقة مطالب فنية وثقافية تختلف عن المجتمعات السابقة . وجمهورها يطلب من المخايلين موضوعات بذاتها ، وعـلاقات لا تؤذى أمزجتهم وأذواقهم ، ولذلك احتفظت هذه الطبقة بالتمثيليات التى تحكى ذكاء العربى المصرى ، وامتيازه على غيره . وهى فى الوقت نفسه تطلب التسرية عن واقع مكدود ، ومن هنا ازدهرت اللعبات الاجتماعية النقدية ، يشبه العربى المســـلم فيها ابن البلد فى النكتة المصرية بين سائر النماذج البشرية من الشمال أو الغرب أو الشرق أو الجنوب . ولا جناح على هـــذا الجمهور الذى لا توجد النساء فيه على الاطلاق ، من قدر من الحرية فى التعبير ، ولكن لا بد أن ينتصر المثال الاجتماعى المقرر عند الكهول الذكور ، ولا بد أن تنتصر الفضيلة الأخلاقية .

ويتناول النقد الاجتماعى الذى تطلبه الجماهير شيئا من ابداء الرأى فى مقدمى الحرف ، وجباة الضرائب ، والجنود الأتراك الشراكسة والمماليك والجوارى ، واصحاب الحرف المبتذلة فى نظر المجتمع ، كالمتجرين فى العقــاقير المقوية ، والعطور والمعاجين الى جانب الملهئين من السباعين والقرادين ومن اليهم . ولم تكن جماهير هــذه الطبقة تختلف كثيرا طوال القرون الثمانية من العصر الفاطمى ، الى انتهاء الحرب

الكبرى الأولى ، عما صوره الرحالة الانجليزى « ادوارد لين » فى كتابه الذى وصف فيه أخلاق المصريين المحدثين وعاداتهم فى منتصف القرن التاسع عشر .

ومع أن رواد القهوة المصرية كانوا يشكلون جمهورا على قدر من التجربة والنضج ، وقدر من التعصب لأنفسهم وطبقتهم ، الا أنهم كانوا يحبون فى بعض الأحيان أن ينقدهم خيال الظل ، وكأنما استقر فى النفوس ، ان هذا الفن لابد وأن ينقد كل الناس ، وكل الطبقات ، ولذلك ، فرضت هذه النزعة ظهور مشاهد من المقاهى فى اللعبات والبابات ، بل فرضت لعبة قائمة برأسها ، تعرف بلعبة « القهوة » وهم يخرجون عن ذواتهم ، ويستمتعون بذوات أخرى وان كانت تحكيهم ، ويقبلون النقد ، وان كان جارحا فى بعض الأحيان.

أما الجمهور الأعظم لفن الخيال ، فهو ما اصطلحنا على تسميته بالشعب ، ففى مواسم الحج ، حيث تنصب الفساطيط والمخيمات ، وفى الأعياد ، وموالد الأولياء ، يحتشد فى الليالى جمهور يعد قطاعا عرضيا من الشعب .. قد يوجد فيه الصبيان والشبان والكهول ، وقد تفرض المناسبة بابة معينة ، فى ليلة معينة ، قد يفرض الحج تمثيل بابة « الحجية » . ولكن اذا اقتضى الطريق التلبث أكثر من ليلة ، فعلى اللاعبين أن يعرضوا بابات أخرى ، اللهم الا اذا استقدم المسافر الى الحج أو أسرته اللاعبين لكى يمثلوا فى داره . ففى هذه الحالة يقتصر على الحجية وحدها ... وفى

معظم المواسم ، وهى تستغرق الليالى التى قد تتجاوز الأسبوع ، يعرض اللاعبون كل ما فى جعبتهم من بابات ، وهذه الجماهير فرضت على التمثيليات أن تتوزعها جميع الفنون من مدح النبى ، ومن انشاد الزجل ، ومطارحته ، ومن التغنى بالمواويل ، ومما يشبه المناظرة أو المساجلة أو المصارعة ، ومن ضروب الحيل الأخرى .. وعلى اللاعبين أن يقدموا هذه الفنون جميعا متتابعة ومتداخلة فى اطار لعباتهم . ومن هنا رأينا المخايلين يحذفون الاطالة أو الاختصار تبعا لطبيعة الجمهور ، وطول الموسم أو قصره .

وهذه القاعدة البلاغية ، وهى مطابقة اللعبات والبابات لمقتضيات الأحوال ، هى التى دفعت أصحاب الصناعة الى التحوير فى باباتهم طبقا للمناسبة ، من ذلك أن بعض لعباتهم كانت ترفع منها مشاهد معينة فى ليالى الأعراس ، لأنها مشاهد تتصل بوجوه الخلاف بين الزوجين فى التمثيل ، أو بمواقف طلاق ، وما الى هذا مما ينافى مناسبة العرس .

ومهما يكن من شىء ، فان جماهير خيال الظل كانت تستوعب فى الصورة العامة الطبقات الاجتماعية كلها ، يضاف الى هذا أن النساء والحريم سمح لهن بمشاهدة الخيال ، اما من وراء الشرفات ، واما فى مجتمع خاص ، واما فى المجتمع العام تبعا لطبيعة المرأة وطبقتها وسنها . وهذه الجماهير ، على الرغم من اضطهاد بعض السلاطين لخيال الظل ، هى

التى عملت على اســـتمراره وازدهاره ، وهى التى أتاحت لبعض الأدباء أن يتخذوه وســـيلتهم الى التعبير والنقـد الاجتماعى ، وما نظن أن شـــاعرا ساخرا مثل محمد بن دانيال ، كان يستطيع أن يؤلف باباته المشهورة الا اذا كان الفن قد ضرب بجذوره فى نفوس الناس بحيث يستطيع أن يقاوم المنع والاضطهاد .

الشاعر الساخر

لا يمكن أن يذكر فن خيال الظل العربى ، دون أن يذكر أعظم المبرّزين فيه ، وهو الشاعر الساخر محمد بن دانيال الموصلى . وقد تبدو هذه الشخصية للوهلة الأولى عجيبة ، لأنها تجمع بين العمل بطب العيون ، أو بتعبير أدق بالكحالة ، وبين المجون الذى ينزع بصاحبه الى الفرار من تبعات الحياة ، وتزجية الوقت بالفرجة على الأحداث والناس ، مع الاستعلاء على كل شىء بالسخرية والفكاهة ، والتندر والمجون .

ولم تسعفنا المصادر بالأخبار التى تفصّل سيرة هذا الشاعر الساخر ، وتقدّم الى الباحث الأبعاد الثلاثة التى لا بد من تتبعها لادراك المقومات التى صاغت ذاتيته المتفردة ، وهذه الأبعاد الثلاثة هى : بعد الزمان ، وبعد المكان ، وبعد الشخصية . أو بعبارة أخرى ، الفترة التاريخية بما حملت من مراحل سابقة ، وبما زخرت به ابان حياته من أحداث وعلاقات ، والربوع المختلفة التى تحرك فيها الشاعر الساخر العجيب ، وليس يكفى أن يقال انه انتقل من هذه المدينة الى تلك ، وانما يجب أن يتعرّف الباحث على مساره المكانى الكامل الذى يميط عن

الأطر الثقافية المختلفة ، والطبقات الاجتماعية المتفاوتة ، مما طبع هذه الشخصية بصورتها المتفردة ، ويأتى بعد ذلك الانسان الذى ينزع فى سلوكه وعـــلاقاته الى ضروب من الصراع بينه وبين الأطر الاجتماعية التى قدر له أن يتحرك بينها ... ولقد اكتفت الروايات بأن تذكر نسبه ، وموطنه الأول ، ومستقره الثانى ، ومهنته وسخره ودعابته ... اكتفت بذكر هذه الملامح فى عبارات مقتضـــبة ، لا تقدم صورة مفصّلة ، ولا تكشف عن قسمات نفسية تبين الحوافز اليها ، والبواعث عليها ، من وراثات ، ومن فترة تكوين ، ومن مُثل ونماذج لا ينبطق بعضها على بعض ، وما أكثر ما تتناقض فى نفس شاعر ساخر كابن دانيال .

ولعل أهم حقيقة نواجهها فى الأخبار القليلة التى وردت عنه ، أن استيلاء التتار على بغداد قد وقع والفتى لم يناهز التاسعة من عمره ، وما من عربى ، وما من مسلم لا يذكر تاريخ سقوط بغداد فى أيدى التتار وهو عام ٦٥٦ هـ . ولهذا الحادث مقدمات ملأت الجو كله بالفزع والتوتر ، كما أن ما صنعه هولاكو فى عاصمة الرشيد من قتل وتخريب وقضاء على الذخائر والأعلاق ، قد أصاب جميع النفوس بالألم والحسرة والحزن ، وكانت جحافل الآمنين تفر أمام جيوش التتار التى لم تكن تبقى أو تذر ... والحقيقة الثانية أن ابن دانيال انما نشأ وترعرع فى الموصل . فقد ولد بأم الربيعين عام ٦٤٦ هجرية ، وانه حفظ القرآن فى مكاتبها ،

ولعله اخذ يتدرب على الطب أو الكحالة فى بيمارستاناتها . وتذكر معاجم البلدان العربية ، ان الموصل كانت موضعا عُرف بازدهاره ، واعتدال مناخه ، وسماحة اخلاق سكانه . ويذكر المؤرخون كذلك ، انها كانت مركزا من مراكز الثقافة والحضارة ، فيها عشرات المدارس ، ودور العلم ، ومعاهد الحديث . وكان الجو مشحونا بأخبار الزحف المغولى الماحق، الذى يتدافع الناس امامه تدافعا ، واهل الموصل يتوقعون النازلة بين يوم وآخر . وليس من شك فى أن الكبار كانوا يتسامعون بما صنعه عاملها من فرض الضرائب على السكان ، ومن تحذير لآخر خلفاء بنى العباس ، ومن خيانة وزيره ابن العلقمى لجميع المقدسات الدينية والقومية ؛ وفى عام ٦٦٠ هجرية اجتاح المغول الموصل ، فقوضوا معالمها ، وخربوا معاهدها ، وشردوا علماءها وأدباءها . ولا تذكر كتب الطبقات ماذا صنع ابن دانيال واهله عند وقوع الكارثة ، واكتفوا بأن ذكروا انه تحول عام ٦٦٥ هـ الى القاهرة التى أصبحت قاعدة الدفاع عن الدين والحضارة ، تصد موجة المغول ، وتصفّى جيوب المد الاستعمارى الذى عُرف فى التاريخ باسم الحروب الصليبية .

استقر ابن دانيال فى القاهرة اذن ، وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، واغلب الظن انه اكمل فيها دراسة طب العيون ، لكى يجعل منه عملا يحقق به وجوده المادى فحسب . وكانت نفسه نزاعة الى الادب ، فالتقى ببعض

ادبائها وشعرائها وتخرج عليهم فى الأدب .

ويتحدث ابن دانيال نفسه عن هذه النقلة من الموصل الى القاهرة ، فى فقرة لها دلالتها ، وان جعلها استهلالا لاحدى تمثيلياته ، فهو يقول : « لما قدمت من الموصل الى الديار المصرية فى الدولة الظاهرية ، سقى الله من سحب الأنعام عهدها ، وأعذب مشارب وردها ، فوجدت مواطن الأنس دارسة ، وأرباب اللهو والخلاعة غير آنسة ، ومن لذة العيش آيسة ، وهزم أمر السلطان جيش الشيطان ، وتولى الخوان والى القاهرة احراق الخمور ، واحراق الحشيش ، وتبديد المزور ... وشاع بذلك الأخبار ، ووقع الانكار ، واختفى المسطول فى الدار ، وقد آذى الخلاعة غاية الأذية ، وصلب ابن الكازرونى وفى رقبته نباذية . فدعانى بعض أصدقائى الى محله ، وأنزلنى من عياله وأهله ، واعتذر الىَّ عن تقصيره فى الاكرام ، اذ لم يأتى بمرام » .

وهــــذه الفقرة ادنى الى الاعتراف منها الى اى شيء آخر ، فهى تسجل أولا ، أن ابن دانيال كان صاحب قريحة أدبية ، لعلها كانت أوضح فيه من نبوغه فى طب العيون ، وتثبت الى جانب ذلك انه كان قد اتجــه فى تحقيق ذاته الأدبية اتجاه الأدباء الماجنين . وتكشف اللثام عن بصره السابق بفن خيال الظل ، وما ينبغى له من حـــرفية فى التأليف والحركة قبل أن يقدم على القاهرة ، اما الأحداث التى صورها بهذا الأسلوب الساخر ، فتتفق مع ما رواه

المؤرخون . فقد ذكر ابن اياس فى تعليقه على حوادث عام ٦٦٥ هـ ، أن السلطان الظاهر ، متابعة منه لتعبئة جميع الجهود لمواجهة الصليبيين والتتار ، قد منع المسكرات ، وابطل دور اللهو والخلاعة والمجون .

ومما تجدر الاشارة اليه أن عبارة ابن اياس تطابق تمام المطابقة ، تصوير ابن دانيال ، فالمؤرخ يقول : « أبطل السلطان ضمان الحشيشة وامر باحراقها ، وأخرب بيوت المسكرات ، وكسر ما فيها من الخمور وأراقها ، ومنع الحانات من الخواطى ... وعم هذا الجهات المصرية ، وبرزت المراسيم الشريفة بمنع ذلك من سائر الجهات الشامية ، فطهرت فى ايامه سائر البقاع ، ومنع الناس من ذلك غاية الامتناع ، ثم أحضروا اليه فى أثناء هذه الواقعة شخصا يسمى ابن الكازرونى وهو سكران ، فأمر بصلبه ، فصلب بعد حلعظيم فى مستحقه ، وعلقت الجرة والقدح فى عنقه ، فلما عاين ارباب المجون والخلاعة ما جرى لابن الكازرونى امتثلوا امر السلطان بالسمع والطاعة »[1] .

ولقد أكمل ابن دانيال الصورة التى رسمها عند قدومه الى القاهرة بقصيدة يرثى بها الخلاعة والمجون ، مجسدين فى ابليس ، وهى قصيدة تنم عن نضوج ملكته الشعرية الساخرة ، وقد ضمنها تمثيليته ايضا ، وهو يقول فيها :

---

(١) ابن اياس : بدائع الزهور ج ١ ص ١٠٤ .

مات يا قوم شيخنا ابليس   وخلا منـــه ربعـــه المأنوس
ونعـــاني حدسي به اذ توفى   ولعمـــري ممـــاته محدوس
هو لم يكن كما قلت ميتـــا   لم يغـــير لأمـــره ناموس

ولقد توزعت الرجل مجالس الأنس التى تزخر بالدعابة والفكاهة والسخر ، وحرفة الكحالة التى تبـــدى الجوانب المظلمة من الحياة وما فيها من مرض وعجز وألم ، وتذكر الأخبار كلها انه اتخذ لمهنة الكحالة دكانا داخل باب الفتوح يكحل به الناس . ولم ير الشاعر بأسا من النظر الى نفسه والى مهنته من خلال مرآته الساخرة ، وكشف بذلك عن متاعبها ، وقلة ما تدره عليه ، وأبرز المعنى العميـــق من اتخاذها مرتزقا له .. قال :

يا سائلى عن حرفتى فى الورى   وضـــيعتى فيهم وافلاسى
ما حال مَن درهمُ انفـــاقه   يأخـــذه من أعين النـــاس

ويستطيع الباحث أن يقسم سيرة ابن دانيال العملية التى تلخص مهنته الى طورين ، كان فى أولهما يعانى قدرا من الكساد ، وينعكس ذلك على نفسه وعلى تعبيره ، وكان فى ثانيهما ، قد أصاب حظا من الرواج ، واتصل ببعض الحكام والكبراء الذين استخفوا ظله ، واستجابوا لفكاهته ، فقـــد ذكر السيوطى هذه النادرة عنه : « ان الملك الأشرف خليل ابن قلاوون أهداه فرسا ليركبه اذا صعد القلعة للخدمة ، ولم يكن الفرس على ما يريد ابن دانيال ، فركب حمارا أعرج وصعد القلعة ، ولما رآه الملك الأشرف استدعاه وقال له :

يا حكيم .. أما أعطيناك فرسا تركبه ؟ فقال : نعم .. بعته وزدت عليه واشتريت هذا الحمار .. فضحك الأشرف وأعطاه غيره [1] » .

ومن الانصاف لهذه العبقرية الفذة فى تاريخ الأدب العربى الا نأخذها دائما بما أوردت فى تضاعيف تمثيلياتها من أحكام وأوصاف وضعت على ألسنة الشخوص ، اللهم الا اذا كانت هناك قرينة أخرى تثبت — أو على الأقل ترجح — ان الشاعر يصور فيها نفسه ، ولذلك فنحن نكتفى بالشك فى القصيدة التى استنتج منها بعض الباحثين فساد العلاقة بينه وبين زوجته ، وفى هذه القصيدة يقول ابن دانيال :

قل لقاضى الفسوق والأدبار عضد البله عمدة الفجار [2]
والذى قد غدا سفينة جهل وله من قرونه كالصوارى
بك أشكو من زوجة صيرتنى غائبا بين سائر الحضار
غبت حتى لو أنهم صفعونى قلت كفوا بالله عن صفع جارى
فنهارى من البلادة ليل فى التساوى والليل مثل النهار
دار رأسى عن باب دارى فبالله أخبرونى يا سادتى أين دارى

ومن قبيل هذا التصوير المقترن بالهجاء ، ما ورد فى تمثيلياته أيضا ، وتحدث فيه بضمير المتكلم ، وصور دارا

---

(١) السيوطى : النجوم الزاهرة .
(٢) من بابة (طيف الخيال) .

لا يمكن أن تكون مسكن آدمى ، والأبيات معارضة فكاهية لمعلّقة طرفه المشهورة ، فهو يقول :

أمسيت أفقر من يروح ويغتدى
ما فى يدى من فاقتى الا يدى [1]

فى منزلى لم يبق غـيرى قاعدا
فاذا رقدت رقدت غير ممـدد

لم يبق فيه سـوى حصـيرة
ومخـدة كانت لأم المهتـدى

وفى هـذه المقطوعة تصوير يخـرج عن نطاق الممكن للحشرات ، وحركاتها وأصواتها وآثارها وآفاتها ، والشاعر فيها ــ كما فى غيرها ، أدنى الى الرسام الكاريكاتورى من أى شىء آخر ، اخلالا بما ينبغى من تناسب فى الصورة ، وابرازا لبعض عناصرها دون بعض ، استحداثا للفكاهة والسخرية . ومن سوء الحظ ، ان شعر ابن دانيال ، الخارج عن تمثيلياته ، لم يصل الينا مجموعا فى ديوان قائم برأسه ، وان ذكر بعض الرواة ، ان هذا الشعر قد عاش فترة من الزمن فى ديوان منسوب لصاحبه ابن دانيال . فقد ذكر حاجّى خليفة فى مصنّفه « كشف الظنون » أن شعره قد جُمع فى ديوان مثله فى ذلك مثل معظم الشعراء ، وذكر أيضا ان احد الناس قد سجل مختارات من هذا الديوان وجعل عنوانها « عقد اللآل

---

(١) فى بابة (الأمير وصـال) .

فى المختار من شـــعر الأديب ابن دانيال » . وروى بعض المترجمين له أنه نظم أرجوزة تؤرخ لولاة مصر من الفتح العربى الى العصر الذى عاش فيه ، ومن هنا كان من الغلو أن يأخــذ الباحث القصائد التى أجراها بضـــمير المتكلم ووجدت فى تضاعيف تمثيلياته ، على أنها من شعر الاعتراف الذى يحكى فيــه الشاعر بصدق مواقفـــه الشخصية ، وعلاقاته الخاصة ، وظروف حياته التى تفصل ما أجمــل الاخباريون والمؤرخون وأصحاب الطبقات .

ويتسم هذا الشاعر الساخر بأنه اصطنع لغة بين الفصيح والعامى ، وكأنه كان يحاول فى كثير من الأحيان أن يمزج بين التعبير العامى ، وبين التعبير الأدبى الفصيح . وقد استغل التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية فحقق بذلك شاعريته وساير فى الوقت نفســه أمزجة الأوساط والعوام جميعا . وكان يترخّص فى قوانين التصريف والاشتقاق ، ويتحرر الى حد ما من قواعد النحو وأصول النظم ، ولعله جرب المزاوجة بين الأطر التقليــدية الفصيحة ، وبين الأشكال العامية الغلابة فى عصره ، ولذلك فنحن نجد فى شعره ، استجابة لطبيعة الارتجال المفتقر الى « التحكيك » والصقل ، وأنه لم يُشغل بالمديح والفخر ، بقدر ما شغل بالهجاء والوصف ، وأسعفته قدرة بارعة على تطويع الصياغة للمعانى والصــور . وأعانه ذكاء حاد على

الامعان فى اثارة الاضحاك بالرسم الهزلى ، الى ما اشتهر به من سرعة الخاطر فى المقارعة والمعاظلة والتحامق .

والراجح أن شهرة ابن دانيال فى الخلاعة والمجون والسخر ، قد غلبت تبريزه فى الفنون الأخرى . ولقد كانت أخباره تنتشر من بيئة الى بيئة ، ومن مجلس الى مجلس ، ومن جيل الى جيل ؛ ولذلك رأينا جميع الذين ترجموا له ، وازنوا بينه وبين المجّان من الشعراء ، كابن حجّاج وأبى نواس وغيرهما ، وسجلوا طرفا من نوادره مع السلاطين والوزراء وعامة الناس . ومن الصعب أن نوثق هذه الأخبار أيضا ، فان بعضها مسجل فى تضاعيف التمثيليات . والنادر هو الذى لا يمت اليها بصلة ، وجميع هذه النوادر ، تفصح عن القدرة البارعة على التندر ، وسرعة الخاطر فى الافحام ، وايثار الاضحاك على كل شىء آخر ، ومن العجيب فى أمر التاريخ الأدبى ، أنه عُنى بالطرف والملح والنوادر ، فأشار الى بعضها ، وسجل بعضها الآخر ، وأهمل سائر شعره الذى ، لو بقى الى الآن ، لكان وثيقة من أنفس الوثائق الدالة على العصر ، ولكان مرآة من أصقل المرايا فى اظهار الملامح والقسمات النفسية لهذا الشاعر الساخر .

ونحن نمر كراما على هذه النوادر والملح ، ونتجاوز المنظومات التى تُخيّل للباحث أنها حديث الشاعر عن نفسه ، ونكتفى بأن نسجل ، ان شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعى الموصلى ، كان شاعرا ساخرا ، ومؤلفا تمثيليا ،

وانه على الرغم من مجونه وخلاعته وسخريته ، اشتهر بلقب الحكيم ، لا لأنه صاحب حكمة ، ولكن لأنه كان طبيبا للعيون ... واذا كان شعره وتمثيلياته قد اختلطا ، فقد عز على الذين ترجموا له أن يؤرخوا لآثاره الأدبية . ولقد عمر ابن دانيال حتى ختم العقد الأول من القرن الثامن الهجرى . والمشهور أنه توفى عام ٧١١ هـ . وان ذكرت بعض المصادر أنه انما توفى فى غضون عام ٧١٠ هـ .

ومهما يكن من شيء ، فان أهمية ابن دانيال بالنسبة الينا لا تعود الى قصائده التى ارتجلها أو نظمها فى مواقف متعددة ومناسبات شتى كغيره من الشعراء ، بل تعـود الى أدبه التمثيلى الذى توسل بفن خيال الظل . وأنه ، وهو الموصلى، قد تأثر بالبيئة المصرية فى عصره ، فحاكاها بالتمثيل غـير المباشر ، وحافظ على لغتها ، ومألوف أهلها ، وأثبت فى الوقت نفسه أن هناك اتصالا وثيقا بين اللهجات التى تسمى بالعامية أو الشعبية ، وأن هذا الاتصال يجعلها قريبة من الفصيح ومفهومة فى الوطن العربى كله .

الكاتب المسرحى

اذا كان شعر ابن دانيال قد ضاع أكثره ، ولم يبق منه الا تلك المقطوعات التى سجلها المترجمون له ، فان أدبه التمثيلى ، لا يزال حيا فى نماذج متكاملة أو متقاربة للصورة التى رسمها . وكان من حظ الأدب العربى ، أن يقترن اسم ابن دنيال بتلك النماذج التمثيلية ، ويجب أن نفرق هنا بين ضربين من الفن : أحدهما أفاد من القوالب الشعبية ، واحتفظ فى الوقت نفسه بطابع الفنان الذى أبدعه ، وينسلك فى هذا الضرب تمثيل ابن دانيال غير المباشر لخيال الظل ، أما الضرب الآخر ،فقد ابدعه آحاد من أهل الصناعة ... صناعة المخايلة ، ومن لف لفهم ، وهو أدخل فى الفن الشعبى . ولا بد والحالة هذه أن نوازن بين نوعين من الأدب ، هما : المقامة « والبابة » أو التمثيلية الدانيالية .

لقد جرت العادة عند مؤرخى الأدب العربى ، أن يتصوروا المقامة من الأنواع القصصية . قد يسردها قصاص ، وقد يدونها أديب ليتذوقها جمهور القراء . والواقع ان المقامة فى أصلها أدب تمثيلى ، وأنها من القيام فى دار الندوة ابان العصر الجاهلى .... كانت تمثيلا مباشرا متواصلا ، يقوم به ممثل فرد . ومن هنا امتزجت بالسرد

القصصى ، وتطورت فى العصور الاسلامية الى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين والوزراء ، تحقيرا للعاجلة ، واكبارا وتعظيما للباقية الخالدة . وأصبحت بعد ذلك مجالس العلماء أشبه ما تكون بمحاضرات الأساتذة اليوم فى المعاهد والجامعات . وسار فى موازاة هذا التطور فن شعبى من فنون المقامة يستهدف الوعظ والتعليم والسمر جميعا ، وينهض به أيضا ممثل فرد ، حتى اذا جاء بديع الزمان الهمذانى ، تحول بالمقامة الى ذلك النوع المعروف من أنواع الأدب القصصى العربى ، وسار الحريرى على نهج بديع الزمان ، وان كانت مقاماته تتسم بوحدة موصولة ، الى جانب وحدة البطل وراوية الأحداث ... وهذا الطور الأدبى تتضح فيه الظواهر التمثيلية على الرغم من التدوين والاعتماد على القراءة .

وبابات ابن دانيال تشبه الى حد ما المقامة فى طورها الأخير ، والباعث على هذا التشابه ، هو أن التمثيل تقوم به شخوص مصورة أو مشكلة الى جانب الحديث البشرى ، كما أننا نجد فى المقدمات التى وضعها ابن دانيال لتمثيلياته ، ما ينبىء ولو بطريق غير مباشر بأن هذا المؤلف التمثيلى لم يغفل عن التدوين ... أى أن باباته يمكن أن تقرأ ، ويمكن أن تمثل . وأصبحت تمثيلياته المدونة أدنى الى المسرحيات المكتوبة ، فيها من الاشارات ما يعين القارىء على التصور والنقلة ، وما يرشد المخرج أو المؤدى فى الوقت ذاته .

ومن خصائص الأدب التمثيلى عند ابن دانيال ، انه فكاهى كله يحاول أن يستغل الحركة والصـــورة والنغم والكلمة ، بحيث تفرغ شحنة الشعور عند المتلقين لهذا الأدب بطريقة تخيلية .. اى ان هذا الأدب التمثيلى يقصد الى التسلية والترفيه ، قبل أن يقصد الى أى شىء آخر ، والتمثيليات الثلاث الباقية من أدب ابن دانيـــال ، والتى سنتحدث عنها فيما بعد ، تعكس بصورة واضـــحة مزاج الشاعر الساخر ، وتتضمن بطريق غير مباشر غاية وعظية ، وتصدر عن فلسفة فيها قدر كبير من التسليم بالواقع ، ومن التشاؤم الذى يقتل الحياة بالمجون .

ومن خصائص هذا الأدب التمثيلى أيضا ، أنه كغيره من أنواع الأدب القصصى العربى ، يستغل الشعر والنثر معا ، ولكن هذا الاستغلال يناسب التمثيل ، لأنه ليس مجرد ترصيع أو استشـــــهاد أو تكرار ... النثر يعتمد على الفواصل والسجع ليكون سهلا على الحفظ والأداء من ناحية ، ومثيرا للانتباه عند النظارة من ناحية أخرى . أما الشعر فبعضه فصيح ، وبعضه عامى ، وبعضه فى منزلة بين المنزلتين . ويقترن فى أكثر الأحيان بالتلحين والغناء ... والخطابية التى تغلب على أسلوب هذا الأدب التمثيلى مصـــــدرها التأثير فى العقل الجمعى ، وعظا وترفيها وطربا .

وحسبنا أن نعرض لتمثيليات ابن دانيال الثلاث عرضا وصفيا مجملا يعطى القارىء فكرة عن هذا النمط من انماط

هذا الأدب ... ومن حسن التوفيق أن الحياة احتفظت بالتمثيليات الثلاث مدونة فى مخطوط بالقاهرة ، وآخر فى اسطنبول ، وثالث بمكتبة الاسكوريال بأسبانيا . ولقد اعتمد المستشرق جورج يعقوب على المخطـوطين الأخيرين . وقُدّر لأحد الدارسين المصريين ، أن يحقق المخطـوط المصرى الأول [1] .

الأمير وصـال

اذا كان ابن دانيال قد اعترف بالباعث له على تأليف تمثيليات خيال الظل وهو : رغبته فى أن يملأ الفراغ الذى استحدثه السـلطان الظاهر بيبرس بالقضـاء على الخلاعة والمجون ، فاننا نجد ان هذه التمثيلية أو البابة تصـوّر نقدا سياسيا لحدث مشهور فى تلك الفترة وهو : استقدام الأمير أبى العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسى من بغداد واحتفاء بيبرس به . واتخذ هذا النقد السياسى طابعـا فكاهيا ، كما توسل برمز قريب لا يحتاج الى تأمل أو تفكير عند النظارة . وبطل هذه التمثيلية ، هو الأمير وصال ، وهو الصورة الساخرة لذلك الأمير العباسى .

ويقول ابن دانيال ، كما هى عادته ، مقدما لتمثيليته : « كتبت الىّ أيها الأستاذ البديع ، والماجن الخليع ، لا زال

(1) ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيـال : القاهرة عام ١٩٦٣ .

سترك رفيعا ، وحجابك منيعا ، تذكر أن خيال الظل قد مجته الأسماع ، ونأت عنه لتكراره الطباع ، وسألتنى أن أصنف لك من هذا النمط ، ما يكون بديعا فى أشخاص السفط فصدنى الحياء فيما رمته منى ، لترويه عنى ، ولكن رأيت تمنعى من هذا المرام ، يوهمك أنى قاصر الاهتمام ، واهن الفكرة ، عاجز الفطرة ، على غزارة الينبوع ، واجابة الخاطر المطبوع ، فجلت فى ميدان خلاعته ، وأجبت سؤالك لساعتى ، وصنفت لك من بابات المجون ، والأدب العالى لا الدون ، ما اذا رسمت شخوصه ، وبوبت مقصوصه ، وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال » .

هكذا يسجل ابن دانيال الباعث الأدبى الذى دفعه الى تأليف هذه التمثيلية .. انه يريد أن يثبت قدرته على التبريز فى كل فن أدبى . ونحن نمر كراما بالأغانى والأناشيد التى يقوم بها رئيس الفرقة أو المقدم ، ويحيى جمهور النظارة ، مسايرا لتقاليد فن المخايلة ، ويقف عند الشخصية الرئيسية التى تدور عليها جميع الأحداث ، وتتعلق بها كل الشخوص ، وهى شخصية الأمير وصال .

وهو يظهر أمام الناس فى صورة جندى على رأسه شربوش [١] ويعرفهم بنفسه قائلا : « سلام على من حضر

---

(١) غطاء للرأس مثلث الاضلاع يلبس من غير عمامة .

مقامى ، وسمع كلامى ، من عرفنى فقد تمتع بأنسى ، ومن جهلنى فأنا أعرّفه بنفسى ، أنا أبو الخصال ، المعروف بأمير وصال ، صاحب الدبوس والناموس ... أنا ملاكم الحيطان ، أنا محبط الشيطان ، أنا أنهش من ثعبان ، وأحمل من قبّان ، وأنا أنطح من كبش ، وأنتن من وحش ... أنا عيّـــاب ، دباب ، معربد ، مهـــدد ، ناسك ، فاتك ، .. فلا تجهلوا مقدارى ، وقد كشفت لكم عن أسرارى ..

ويستعيد هذا الأمير ذكرياته الكثيرة فى مصر القاهرة ، وكلها مغامرات شاب ماجن خليع ، ويستعرض سلطاته ، دون أن يخرج على أسلوب السخر الغالب على التمثيلية كلها ، ويقرأ تقليدا رسميا ، يسجّل الأرض التى يملكها ، ويتحكم فيها فيقول : بعد حمد الله والصلاة على نبيه :« ان أول من يُستندب لاستجلاب الفرح ، ويستحضر لاستماع النوادر والملح ، من يقوم فى دفع الهموم ، مقام ابنة الكروم ، ولما كان الأمير الأوحد عين الدين ، فخر البُلْه والمجانين ، وصال الأحبة... كان جديرا بأن تمد اليه الأكف والسواعد ، ويكون كالبحر الذى ساحله المصادر والموارد ، فوضنا اليه أمور القبور ، وجعلناه أميرا على مساخرة الجمهور ، فأضفنا اليه من الولايات ما يأتى ذكره من خرائب هذه الجهات ، وهى ولاية مصر القديمة والسنباب ، مع ما دثر من الجدران والخرائب ، وسد عمارة الأهرام ، وما يجاورها من التـــلال والآجام ... » .

ويفهم النظارة بعد عرض طويل ما كان عليه الأمير وصال من الاستجابة لنزوات الشيطان ، انه يفكر جديا فى تغيير أسلوب حياته ، ولا يكون ذلك الا بالتعقل والاتزان ، ولا تتم الحياة السوية لمثله الا بالزواج ، وهنا يلتفت الى أخيه طيف الخيال ويقول له : « أخى طيف الخيال ، قد عزمت على ترك مسلك الخلاعة ، والتوبة لله المخلصة ، والعمل بالسنة والجماعة . فقد دنا الرحيل ، وما بقى الا القليل ، وانا أستغفر الله من القنوط ... وقد عزمت على الزواج ، والنسل والاستنتاج » .

ويطلب الى أخيه أن يستدعى الخاطبة أم رشيد ، وقد صورت التمثيلية هذه الشخصية تمثيلا بشعا يرفع الحاجز تماما بين الحياة الجادة المحتشمة ، والحياة الماجنة المفحشة ، وبحضورها يقع الأمير وصال فى مغامرة لا تقل هولا عن مغامراته السابقة . وتبلغ التمثيلية هنا ذروتها ، فان أم رشيد تسرف فى وصف جمال العروس ، ويقتنع الأمير وصال بصحة هذا الوصف ، ويقبل أن يعقد قرانه ، وينكشف الأمر ، فاذا بهذا الأمير لا يملك شيئا ، وهو يعلل موقفه بقوله « لا بد من تدبير الحال ، وتجهيز المال » . فيقول له طيف الخيال : « يا أمير وصال ، عهدتك ذا مال ، وجمال وخيل وبغال » ويجيبه الأمير وصال بهذه الفقرة التى تجمع بين الحزن والسخرية ، والتصوير الفكاهى : « مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضت

الفضة ، وقعدت النهضة ، وفرغت الكاس ، بطون الأكياس ، وبعت العقار ، برشف العقار ، وأما فرسى فقد افترسته يد الأسقام ، وأخلقت جدته مرور الليالى والأيام ، حتى بكيته بكاء عروة بن خزام ، لأنه انتثر ذنبه ، وانتشر عصبه ، فكاد يسقط من ضعف قواه ، عن حمل المقود والمخلاة ، وأصبح السايس لا يقيمه من الذيل الا كما يقوم المصاب ، ولا يعرف مكانه الا بأنينه لكثرة الآلام والأوصاب ان حزمه حزم طن قصب ، وان جسمه لم يجد سوى رأس وذنب ... » .

وتكون المفاجأة الأخرى ، فعندما تزف اليه عروسه مستورة الوجه بمنديل مذهب منقوش ، ويكشف عن وجهها الخمار ، يدرك أن أم رشيد قد خدعته ودلست عليـــه ، وقدمت اليه امرأة جمعت أوصاف الدمامة كلها ، فهى « من أكبر الدواهى ، بأنف كالجبل ، ومشافر كمشافر الجمل ، ولون كلون الجعل ، وأجفان مكحولة بالعمش ، وخـــدود مضرجة بالنمش ، وأسنان كأسنان التمساح » ...

ويحاول الأمير أن يعتدى على المرأة الخاطبة وزوجها ، فاذا به أمام رجل هرم على أبواب القبر ، واذا بالمرأة قد جاءها أمر الله فى دارها ، ولا يجد الأمير وصـــال بدا من التوبة ، والقيام بفريضة الحج ، وهو يختم التمثيلية قائلا : « يا أخى طيف الخيال ، ما بقى الا الارتحال ، وقد عزمت على الحجاز ، وخرجت بالحقيقة عن المجاز ، وقصدت غسل هذه الآثام ، بماء زمزم والمقام ، ونويت زيارة سيد الأنام ، صلى

الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلنى نصب عينيك ، وهـذا فراق بينى وبينك » .

ولقد ركزنا الانتباه على الشخصية الرئيسية ، والحدث الرئيسى ، ولم نرد أن نشغل بالك بالشخصيات الأخرى ، كالطبيب يقطينوس ، والشاعر صريعر ، ومن اليهما . ولم نحاول أن نحيد بك الى الأوصاف المسهبة والحوادث الفرعية التى استهدفت مجرد ابعاد الملل عن النظارة ، واظهار القدرة على المخايلة عند القائمين بالأداء .

عجيب وغريب

هذه التمثيلية تختلف عن سابقتها اختلافا جوهريا ، فهى لا تتركز حول حدث تتابعه من بدايته الى نهايته ، بحيث يتحدد اطارها فى الحركة والتشخيص . ولكنها تمثيلية استعراضية بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . ذلك لأن ابن دانيال انتخب قطاعا معينا من مدينة القاهرة ، وهو قطاع ألفه وعايشه بنفسه . وقد مر بنا أنه مارس مهنة الكحالة بدكان « داخل باب الفتوح » . فأعانه ذلك على أن يشاهد عن كثب ، بل أن يخالط نماذج من البشر تعج بهم الأحياء الآهلة بالسكان . . . لقد تخير ابن دانيال نماذج تتسم : أولا ، بعدم الانتماء الى مجتمع القاهرة المتجانس ، وثانيا بتمثيل مجموعة من الأجانب ، أو مهنة من المهن ، فغلب على

اولئك وهؤلاء الغرابة فى الصورة ؛ وفى السلوك ، وأسلوب الحيـــاة .

وابن دانيال يسير على تقليده فى التمثيلية السابقة ، ويستهل تمثيليته بمقدمة يشرح فيها طبيعة عمله فيقول : « قد أجبت سؤالك أيها الأستاذ الظريف ، والماجن اللطيف ثانية ، لكى لا تظن همتى فى الأدب متوانية ، واتيتك بغريب ، وألحقتك بعجيب ، وهذه البابة تتضمن أحوال الغـــربا والمحتالين من الأدبا الآخذين بذلك الشأن ، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان ، فمتى دعيت الى مجلس الايناس ، فابدأ عند جلاء الستارة بمدح من حضر من الناس ، وغن باتقــان فى عراق » .

واذا كان هذا الأديب قد استجاب لداعى النقد السياسى فى بابته الأمير وصال ، فانه يستجيب فى هذه البابة « عجيب وغريب » للنقد الاجتماعى ، ويقدم فى استعراضه ، سبع وعشرين شخصية ، ظل معظمها حيا الى أوائل هذا القرن ، وهذه الشـــخصيات التى تحكى جماعات من الاجانب ، وأصحاب الحرف والمهن ، تنطق فى هذه التمثيلية بحيـــل أصحابها ، وتصطنع مصطلحاتهم التى لا يكاد يفهمها غيرهم ، واغلب الظن أن ابن دانيال اختار لها اسم عجيب وغريب عن قصد ، فقد كان عجيب الدين الواعظ من مشاهير الوعاظ ، كما أن غريب لفظ استعمل فى غير معناه ، فأطلق على العجم ، وتظهر هذه الشيخصيات على كثرتها وتعددها متتابعة امام

النظارة يجمعها التجوال واصطنـــاع المدهش من الاقوال والأفعال ، وتصدر كلها عن فلسفة حياة واحدة .

وأول شخصية تفاجىء الجمهور هى شخصية «غريب» الذى تتقـــاذفه الاقطار ، والذى يدور مع الفلك الدوار ، وهو يندب حظه قائلا :

أين زمانى الذى تقضى وأين جاهي وأين مالي
وأين خفي وطيلسانى وأين قيـــلي وأين قالي
وأين عيشي وأين طيشي وأين حسنى وحسن حالى

ويعترف بانه ينتسب الى آل ساسان الذين ذهب عنهم الحول والطول ، وأصبحوا يطلبون العيش بالكدية والحيلة ، وهو يطلع رئيس المخايلين على سر مهنته قائلا : « فاطرحت الاحتشام ، وهنكمت بمصر والعـراق والشام ، وتساوت عندى المساوى ، وادعيت أباطيل الدعاوى ، فطورا أدعى معرفة الكيميا ، وآونة أثب بالمطالب والســـيميا ، ووقتا بالعزايم والتغوير ، وتارة أكتب على الشقف للذهاب ماء البير ، وأدعى الحكم على ملوك الجان ، واستحضر ميططرون والشيصبان ، ثم انشكع كالمجنون ، وأخرج الزبد من فمى كالصابون ، وربما هابرت العميان ، والصقت أجفانى بعلك اللبان ، وورمت اطرافى بالدردباس ، وأتباكى بالكندس من الأفلاس » .

وتأتى بعدها شخصـــية عجيب الدين الواعظ ، وهو لا يعظ جمهور النظارة ، وانما يقصر وعظه على أترابه من بنى

ساسان الذين يلحون فى السؤال ، ويعيشون على التكفف
ويمعنون فى الاحتيال . ويقوم وعظه على ركنين أساسيين :
الأول هو الحث على المزاح بالقدر المعقول ، وهذه عبارته :
« رحم الله من دواى أحزانه ، بحسن خلق زانه ، وصرف
اتراحه بما أراحه ، واذا كان المزاح ، يذهب الأتراح ، ويقوم
فى التفريج مكان الراح ، فالهوان بابنة الدنان ، فالقهوة أخفى
ما يضمر ، وأعز من الكبريت الأحمر ، والانبساط يَجْمُل
بلا افراط ، فابسطوا الأمل ، واعملوا بهذا العمل . . » .
والركن الثانى شرح لما ينبغى أن يكون عليه أمثاله من أصحاب
المهن الغريبة فهو يقول : « . . أنتم معاشر الغرباء ، وساير بنى
ساسان من الأدباء ، أجملوا فى الطلب ، واستدروا الحلب ،
واغتنموا الاجتماع ، فان الفرقة واقعة ، وتزودوا بالأنس
قبل وقوع الواقعة ، ورروحوا الخواطر ، واستمطروا الديم
المواطر ، وخذوا من المزاح بمقدار ما يعطى الطعام من الأملاح ،
وسيروا فى البلاد ، وانصبوا الشباك على العباد ، فالغريب
مرجوم ، والمرء يسعى والرزق مقسوم ، واعلموا رحمكم
الله تعالى ، ان الفلس يجمع الدينار ، والصدقة بالحبة هبة
على ذوى الأقدار ، وكسرة الثقيف بيت الرغيف ، والمرقع
شعار الصالحين ، والتغرب من عادة السايحين ، فاركبوا
غوارب الالحاح ، والبسوا دروع الوجـوه الوقاح ، وتعاموا
مبصرين ، وتطارشوا سامعين ، وتعـارجوا فالسبق لذى
العرج ، وتخارسوا فان الخرس لسان الفرج ، وركبوا على

جلودكم الجلود المسلوخة ، واشربوا نقيع التبن لتصبح وجوهكم مصفرة ، وبطونكم منفوخة ، واخترقوا الصفوف فى الجوامع ، وحثوا على الاحسان بالطلب فى الشوارع ، ولتكن أفخر ملابسكم الأسمال ، وأكثر همكم فى جمع المال ، وسيروا بهاتين ، تأمنوا من الافلاس والدين ، فصحة العين بانسانها ، وصحة الانسان بالعين » .

وهكذا تبلغ سخرية ابن دانيال قمتها ، اذ أفاد من اختلاط الزهد والتصوف بالتسول وامتزاج الحذق فى المهنة والبراعة فى الفن بالاحتيال على الناس باسم ترويض الحيوان ، وتأليف العقاقير ، والكشف عن الغيب ، والتحكم فى العواطف . وينبسط الاطار فى التمثيلية ، فيشمل خمسا وعشرين شخصية غير اللتين قدمناهما . ولقد حاول الفنان الساخر أن يلائم بين شخصياته ، وبين الأسماء التى أطلقها عليها ، فتتابع أمام النظارة شخصيات : حويش الحادى ، وعسيلة المعاجينى ، ونباته العشاب ، ومقدام الآس ، وحسون الموزون ، وشمعون المشعبذ ، وهلال المنجم ، وشبل السباع ، ومبارك الفيال ، وأبو العجب ، وابو القطط ، وزغير الكلبى .. الخ . ونحن ننتخب بعض هذه الشخصيات التى تكشف عن الجو الشعبى فى ذلك العصر وما يليه بمدينة القاهرة وغيرها من العواصم العربية .

ومن هذه الشخصيات « نباته العشاب » الذى أطنب ابن دانيال فى وصف علمه وفنه وقدرته على شفاء المرضى ،

وتأليف القلوب ، وبراعته فى الدعوة الى بضاعته فهو يقول :
« سافرت الى السواحل ، وسلكت فى اقتناء هذه الأعشاب فى مسالك الرى والماحل ، حتى حصلت من هذه الأكياس والأجربة ، ما شهد بصحته القياس والتجربة ، وأنتم ارشدكم الله تعلمون علم اليقين ، وتتحققوا أقوال النقلة الصادقين ، ان ما فى الأرض من حشيشة نابتة ، الا ولها فى جسد الانسان علة ثابتة ، فمنها ما ينفع بحمد الله ويضر ، ويحبس ويدر ، ويسهّر وينوم ، ويفش ويورم ، من اصول وبذور ، وصموغ وعقارات وزهور » .

ولا يتورع الرجل العشاب عندما يقدم نفسه الى الجمهور ، أن يخيل اليه أنه من العلماء الثقات الذين يجمعون بين القياس والتجربة . والذين يخلفون بحق ديسقوريدوس، وابن البيطار ، ولكنه لا يلبث أن يتحول الى دجال عندما يوجه كلامه الى النظارة قائلا : « اننى يا سادة ، وذوى الفضل والافادة ، سيقول منكم قائل : ما فى هذه من المنافع وما الذى تضمنته من الخير الجامع ، هذه فيها حبة ، تقلب البغضا محبة ، وقيمة الدرة منها درة ، أين الذى جفاه معشوقه ، أو غضب عليه مولاه وصديقه ، دلوا علىّ من غضب عليه السلطان ، أو تخبطه الشيطان ، وارشدوا الىّ من ضعف قواه ... هذا دواء المصروع والمجنون ، وهذا لاخراج الجنين والمسجون .. !!

وليس هناك أبلغ من وصف ابن دانيال للتنجيم من

هذه العبارة التى أجراها على لسان « هلال المنجم » . ان هذا الشخص ما يكاد يظهر امام الناس حتى يبدأ بحمد الله والصلاة على نبيه ثم يقول : « يا سادات الكرام ، وأعيان الأنام ، فان هذا العام يحدث فيه حوادث وله أحكام ، لأن فى هذه السنة يأذن الله للسحاب أن يتراكم ، ولأمواج البحار أن تتلاطم ، وللرياح أن تهب ، ولحشرات الأرض أن تدب ، وربما اختلفت الأسعار ، وربح بعض التجار ، ويدل على تنقلات البوادى ، ويجرى السيل فى كل وادى ، ثم يأذن الله تعالى للبرق أن يلمع ، وللغيث أن يهمع ، فيا سعادة من خزن الذهب والفضة ، ويا شقاوة من لا يقدر من الحطام على قبضه .

واذا نحن تحولنا عن أدعياء الطب والصيدلة ، وقراءة الغيب من حركات النجوم ، وما الى هذا بسبيل ، فاننا نواجه طائفة من البارعين ، يمكن أن يضمهم اطار « السرك » من الحواة ومروضى الحيوان . وخير مثال عليهم « ميمون القراد» الذى يستهل حديثه قائلا : «أتاكم الشيخ النجدى، طبل طبلى ، وزمر زمرى ورقص قردى :

قـــرد يكاد من التفهم ينطـــق
وتراه من حسن الرشاقة يُعشق
ما جاز دارا فى ذراها ظافـــــرا
الا وكـــاد بســـقفها يتعلق

يسطو سطو العبد الخصي منافقا
ويظل يرنص تارة ويصفق
وله يد الصباغ ظاهر كفه
عند الاشارة للأمانة أزرق
وعليه من زغب الخلاف ملابس
بل فرو سنجاب عليه وينفق
واذا جلست فسمعتي فى كفه
وهو الجريص بها لئلا يحدق
وبه اكتسابي بالذي علمته
من بعد ما ذبح الجدي الأبلق
وراي الذى صنعت يدى فى كفه
فانقاد باقي ما اروم ويسبق

ولا توجد فى هذه البابة سوى امراة واحدة هي « الصانعة » التى تبرز امام النظارة بالمشارط والكاسات . « وقد تابطت المخلاة ، واظهرت جيدها الطوق والشنوف المحلاة ، وغرزت عصابتها بكلاليب الأبر ، وتوشحت بمروط الخز من الحبر » . وتردد أغنية تعرف بنفسها ، وتبالغ فى وصف جمالها ، واعجاب الرجال بها ، وهى جزء لا يتجزأ من ذلك القطاع الذى انتخبه مؤلفنا التمثيلى .

وكما بدأت البابة بغريب يعرض فلسفة الحياة لهذه الطائفة من الناس ، فانها تنتهي أيضا بختام يلقيه غريب :

والله لولا خشــــية المـــلال
ما فيه من مستغرب الأمثـــال
لكن اخـــوانى ذوو أفضـــال
قد حاولوا حقيقـــة الخيـــال
والزمـــــونى ذاك بالسؤال
فقلت لهـــم ذلك بامتثـــال
مستغفراً ربى ذا الجـــلال
لى ولذاك الشـــيخ دانيـــال

ويردف حامدا الله ، مصليا على نبيه ، كما تقضى بذلك تقاليد التمثيل ، فى الاستهلال والختام ، فيقول مسجلا اسمه أيضا وما له من دلالة فلسفية :

يا الهى انت الســـميع القريب
وأنت الى كـــل داع مجـــيب
ســـألتك بالمصـــطفى توبة
فانى عبـــد شكور منـــيب
وانى ومجدى وشـــانى وفنى
غـــريب غـــريب غـــريب غـــريب

المتيم والضـائع اليـتـيـم

.. وآثر ابن دانيال الا يخرج عن منهجه فى التقديم لهذه التمثيلية الثالثة التى جعل عنوانها « المتيم والضائع اليتيم » فكتب « .. قد أجبت أيهـا الأسـتاذ المعلم ، والمنطبع المترجم ، سؤالك الثالث ، وخضت معك خوض الحارث ، وارتجلت لك هذه البابة كرما بالاجابة ، وهى بابة المتيم ، والضائع اليتم ، وضمنتها طرفا من أحوال المحبين ، وطرفا من الغـــزل الذى هو السحر المبين ، وطرفا من الملاعيب ، وطرفا من المجون الذى ما عيب ، فاذا دعيت الى صدر من صدور الزمان ، فأجل الستارة وغن فى أصبهان »

ولهذه المقدمة على تقليديتها فى فن ابن دانيال ، معان عدة منها أنه يسجل موضوعاتها الرئيسية تسجيلا صريحا ويذكر ان هذه الموضوعات هى وصف أحـوال المحبين ، وترصيع التمثيلية بالغـــزل ، واستعراض بعض الألعاب الشائعة فى عصره ، واخيرا الاسترسال فى الخلاعة والمجون اللذين طبعت عليهما شـــاعريته التى اتجهت الى بعث السرور ، واثارة الضـــحك والترويح عن النفس بالفكاهة والسخرية معا .

أما المجون ، فنحن نمر به كراما لما اتسم به من الانحراف الذى لم تعرفه الجماعة العربية السوية فى مصر ، بل كان دخيلا عليها ، ومحصورا فى بيئة ضيقة من الخلعاء ، حققت

وجودها بالخروج على المألوف ، وحسبنا أن نعرض عليك فلسفة الحب ، وان لم تبرأ من الشذوذ ، كما جسمها ابن دانيال فى تمثيليته ، وأن نسجل بعد ذلك تلك الحيل والألعاب التى شاعت فى مجتمع المدينة فى عصر ذلك الشاعر الساخر ، واستمرت حتى شهدناها فى بواكير الصبا .

وتبدأ التمثيلة بالاستهلال ، أو الاستفتاح ، تحية للنظارة ، كما هو الشأن دائما فى خيال الظل ، ومن الخير أن نذكر هنا هذا الاستهلال الذى يقوم به المقدم أو الريس :

قل لسادات الزمان لا برحتم فى أمان
وبقيتم فى نعيم ما تبقى الهرمان

والشخصية الرئيسية التى تجسم فلسفة الحب تظهر صورتها على الستارة رجلا « هيجه الغرام ، وأتلفه السقام ، وأذابه الأرق ، حين ذاب لحمه ورق ، فيبكى بانتحاب ، وينشد متأوها باكتئاب » :

أهل الغرام تجمعوا وتوسلوا وتضرعوا
دقوا لأبواب الاجابة بالدعاء لتسمعوا
موتوا تعيشوا فى الهوى وتمزقوا وتقطعوا
وخذوا حديث متيم عمن سواه أودعوا
صب سماء دموعه من صبها لا تقلع
لم يبق الا أعظم من جسمه تتقعقع

وادى العقيــق بجفنه والدمع منـــه ينبع
يا لائمى منا فى فــؤادى للمـــلامة موضـــع
ما فى ســــــلوى لا ولا فى فضـــل حبى مطمع
ان المتـــيم من اذا هجع الورى لايهجع

ومع هذا كله ، فان الحب الذى أضناه وأتلفه ، لم يكن حبا عذريا أفلاطونيا ، أو زوجيا ، وانمـا كان حبا من ذلك الطراز الذى عرفه الشعر العربى عند الخلعاء والمجان ، وهو الغزل بالمذكر . وكان من الطبيعى أن يتوسل المؤلف بحيلة ساذجة هى « التضاد » فى عرض الجمال ، ولذلك نراه يبدأ بتقديم شخصية ممعنة فى دمامة الخلقـــة ، تطارح المتيم الهوى ، ومن المساجلة يفهم الجمهور أن الشخصية الأخرى وهى الضائع اليتيم ، مناقضة للدميم كل المناقضة فى الخلقة والصوت والذكاء . ويتوسل المؤلف بحيلة أخـرى أكثر تعقيدا ، فيجعل الفتى الأمرد الجميل من عشاق الرياضة واقتناء الحيوانات المسلية العجيبة ...

وهكذا يدخل ابن دانيال فى الموضوع الرئيسى الثانى التمثيلية وهو : استعراض مناقرة الديكة وتناطح الخراف ، على أساس التناظر بين الشـــخصيتين الرئيسيتين المتيم والضائع اليتيم . وهو من أجمل ما فى هذه البابة وأروعه فى التصوير ، وفى الشعر جميعا ، وها نحن أولاء نعـرض مقطوعة واحدة أجراها ابن دانيال على لسان المتيم مفاخرا بديكه ومناظرا صاحبه ...

ديكى صـــياح من الهنود   حذار من بأسه الشديد
ان كان منقـــاره فطارا   فان كفيـــه من حديد
كأنمـــا عـــرفه عقيق   يرى على وردة الخـدود
له اذا هاجـــه نقـــار   من خصمه وثبة الأسود

وتستمر المساجلة بين الشخصيتين بالطريقة نفسها ، ويتحولان عن مناقرة الديكة الى تناطح الخراف فمصـــارعة الثيران ، بحركة تبدو طبيعية أو كالطبيعية ، ولا تخلو فى لحظة من لحظاتها من تســـلية النظارة ، واثارة الضحك . ولكن الأمر كله يتغير ، بعد الامعان فى الخـــلاعة والمجون والفحش ، بظهور ملك الموت ، وندم المتيم على اضاعة العمر فى البطالة والانحراف ، وقتـــل الحياة باللذة الحسية غير المشروعة ، وهنا يطلب التوبة من الله قائلا : « اللهم يا كثير الجود ، وملك الوجود ، والحوض المورود ، يا ذى الرحمة الواسعة ، والمغفرة الشاملة الواسعة ، ظلمت نفسى ، وضللت فى ظلمات حسى ، فاغفـــر لى انك علام الغيوب ، وغفار الذنوب ، فاليك نتضرع ونتوب ، وانا أشهد أن لا اله الا الله خالقى ، وعونى ورازقى ، واشهد أن محمدا عبده ورسوله الهادى ، وشفيعى فى معـــادى ، صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه أجمعين ، الى يوم الدين ، وأشـــهد أن الله هو الغفور الرحيم ، وان الله يبعث من فى القبور » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه النهاية ، ولكنه يجعل بطله بعد أن استقبل القبلة ، وتاب وأناب ، يقضى نحبه ، وكأنه مع

ما عرف عنه من الاتجاه فى شعره وتمثيلياته الى المجون ، يستثير الضمير الدينى والأخلاقى والأجتماعى ، ويؤكد أن حياة اللذة الحسية تضيع صاحبها فى الدنيا والآخرة . وهذا نهجه دائما ، يثير الفكاهة والضـــحك ، وينزع الى التهكم والنقد والسخر ، ويعظ الناس ، مثله فى ذلك مثل مؤلفى المقامات والمتحدثين مباشرة الى الجماهير التى تعرف قيمة الحياة وتحرص على عرف الجماعة .

تمثيليات مصرية

ليس من شك فى أن ابن دانيال كان مؤلفا تمثيليا بارعا فى فن خيال الظل ، ولكنه على الرغم من هذه البراعة ، لم يستطع أن يحفر تمثيلياته فى أذهان المصريين ، وأن يحمل أصحاب المخايلة على أدائها وعرضها ، ولذلك أخملتها تمثيليات مصرية أخرى ، تخففت من المجون والفحش والانحراف ، واتسمت بالفكاهة والنقد ، وارتبطت فى الوقت نفسه بصور الحياة المصرية فى مواسمها وأماكن تجمعها ، وعكست بعضها مشاهد من تاريخها .

ولقد أورد أحد رواد الأدب الشعبى [1] تمثيليتين تصور أولاهما حالة الفلاح فى مصر الى أواخر القرن السابع عشر ، وتصور الثانية مشهدا من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيليتين المستشرق «بول كاله» فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ ، وهما تنسبان الى ثلاثة من مشاهير المخايلين فى مصر هم : « الشيخ سعود ، والشيخ على النحلة ، وداود المنادى او

(١) الدكتور فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبى ص ١٠٤ الى ١١٨ .

العطار » وهذا الأخير هو الذى أسندت اليه رئاسة فرقة خيال الظل المصرية التى سافرت عام ١٦١٢ بعد أن اقيمت لها الحفلات الكبرى فى بولاق والاسكندرية الى اسطنبول لاحياء حفلات زواج الوزير التركى محمد باشا السابع بكريمة السلطان العثمانى أحمد الأول .

لعبة التمساح

وتدور حوادث هذه التمثيلية على شاطىء النيل ، وتتألف من اثنى عشر شخصا : المقدم ، والرخم ، والزبرقاش ، ورئيسه ، وزوجته ، وولده ، وحارسان ، ومغربيان ، والتمساح ، والسمك . ويقول العلامة أحمد تيمور : « لهذه اللعبة قيمة عند عشاق الخيال والمشتغلين به ، لقدم عهدها وجزالة ما يقال فيها من الأزجال فى تحاور شخوصها » .

وجوها يختلف تمام الاختلاف عما مر بنا من تمثيليات ابن دانيال ، وتبدأ بتقليد مغاير لتلك التقاليد .. تبدأ بظهور الحازق الذى أوضحنا صفته ومكانه من فن المخايلة فى فصل سابق ، ويتحول الاستهلال أو الاستفتاح على لسانه الى مصطلح شاع فى القرن السابع عشر ، وربما كان موجودا قبل ذلك ، وهو : « برهانة » يقول الحازق :

تأملوا يا أهل النظر ... ما قلت فى هذا الخيال
من المعانى الرايقة ... مع حسن ترتيب المقال

خيالنـــا هـــذا المليح على الخـلايق ينطـلى
ومن يجى بعـدى يروم يصـــنع مثـاله يبتلى
بالكمد والقهر الشديد وبالغصص قلبـه ملى
ويرتجع خايب ذليـــل فى خزى زايد مع نكال
والحـاضرين يتمسخروا عليه نسـاهم والرجال

والشخصية الرئيسية فى هذه التمثيلية هى شخصية الفلاح الذى ضاقت عليه أبواب الرزق فى ذلك العهد ، ولم تعد تسعفه الزراعة على العيش ، وهو يظهر على الستـارة قائلا :

يا لطيف الصنع يا مولى الموالى
يا كثير الجود بفضـلك تعف عنى
حسن ظنى فيـك أن تغفر ذنوبى
يا الهى لا تخيـب فيـك ظنى

وبعد محاورة مع الحازق يسترسل فى وصف حاله فيقول :

يا الهى أرض اصـلاحى شراقى
ما يكون الحال وانا خايف الفضايح
لا انزرع لى خير ولا قدمت تقوى
وانقلب فدان صـلاحى بالقبايح
كل ماأقلب فىسواقى العدل وازرع
ينحصـــد قلبى يزودنى جرايح
والفلاحة فنتها وانت المسـامح
ان باب عفـوك لعصيانى وحمنى

وهذه التمثيلية كغيرها من تمثيليات خيال الظل متواصلة من بدايتها الى ختامها بلا توقف وبلا تقسيم . وهذا فارق جوهرى يميز تمثيلية خيال الظل عن المسرحية ، ومع ذلك ، فنحن نستطيع أن نقسمها الى ثلاثة أقسام — ولا نقول ثلاثة فصول — ففى القسم الأول يبحث الفلاح الذى لفظته الفلاحة عن عمل آخر ، مستعينا بالحازق ، ويقترح الثانى عليه أن يجرب حظه فى صيد السمك ، ويذهبان معا الى النيل ، ويطرح الزبرقاش الغابة فى الماء ، وتتعلق بالشص ، سمكة مهولة تجذبه الى الماء ، ويشرف على الغرق لولا الحازق الذى يبادر الى انقاذه ، وتعود السمكة الى الماء بالشص ، ويكرر الرجل التجربة مرة ثانية ، ويتكرر فشله أيضا . وهنا يقترح الحازق عليه أن يدله على من يعلمه صناعة صيد السمك ، وينادى على رجل اسمه الحاج منصور ولقبه « شيخ المعاش » فيخرج اليهما ، ويسأل عن بغيتهما ويدور بينه وبين الزبرقاش حوار زجلى مطلعه :

شيخ المعاش أو الحاج منصور :

يا زبرقاش ماذا أصابك لما
واقف تعيط فى دياجى الأسحار

هو حــــد مات لك افتكرته ولا
تقشير [1] أصابك جنب شط الابحار

الزبرقاش أو الفلاح :

يا عم يا شيخ المعاش اصغى لى
يا من عطيت بين أهل فنك رفعة
قال لى دليلى حـــين تعلق بالى
بغية الصــــيد واشتغال الصنعة

وفى القسم الثانى يتجه الرجلان : الزبرقاش وشيخ المعاش الى النيل لصيد السمك ، وكالعادة فى مثل هذه المشاهد ترتفع عقيرتاهما بالنشيد والغناء ، وتكون المفاجأة ، فما يكاد يلقى الزبرقاش بغابته فى النيل متبعا فى ذلك توجيه معلمه ، حتى يظهر تمساح كبير يلتهم الزبرقاش الا رأسه التى تظل مطلة من فم هذا التمساح . وتظهر على الستارة شخصية تقليدية فى فن المخايلة هى شخصية « الرخم » الذى يقوم بدور المهرج فى المسرحيات ، وكأن قدومه هو الوسيلة لتحقيق التوتر من هول الحدث ، ويسمع النظارة الزبرقاش يردد هذه الأغنية الحزينة :

قفوا انظروا فـــلاح   مكسور ذليل منهـــان
جوا حنــك تمســـاح   من ســـــالف الأزمان
يا من رماك دهــرك   فى فم دا التمســــــاح

---

(١) اقتشر الرجل : عرى من ثيابه .

قولى لى على أمرك وما دهاك يا صاح
لما بقيت لهفان والسر منك باح
والسر منك باح وانت بقيت لهفان
والدمع من عينك يجرى كما الطوفان
طول مدتى صياد يا من شال عنى
فى صيدهم معتاد لما بقى فنى
جيته وانا فرحان تاريه يطمنى
تاريه يطمنى جيته وأنا فرحان
فيئا طبق وامسيت باكى وحينى حان

وبعد أن يفرغ الزبرقاش من أغنيته الحزينة يرد عليه الرخم متسائلا :

يا أيها الفلاح ، ماذا صابك
لما بقيت فى فم تمساح كاسر
دعوة فقير ولا دعاء من مظلوم
ولا مرابط كان بسره حاضر

ويتحاور الرجلان بزجل رائع ثم يسترسلان فى الغناء معا . حتى اذا فرغا نادى الرخم على زوجة الزبرقاش فتظهر ومعها طفلها وتأخذ فى الولولة والبكاء عليه ، وفى الوقت نفسه يعود شيخ المعاش فيظهر على الستارة من جديد وينهر المرأة ويطردها .

وتبلغ التمثيلية ذروتها فى القسم الثالث الذى يدور كله على حل المشكلة وانقاذ الزبرقاش ، ويبدأ بمرور شخص

أسود يغني ويفهم من غنائه أنه حارس على ضـــيعة .. يقـول :

يا عـينى لا تنــامى   لا يجيك الحـــرامى
يسرقوا بيت الوسية   يضربوك خمســماية

وعند ذلك يتقدم منه شيخ المعاش مستعطفا اياه لكى ينقذ تلميذه الزبرقاش ويعرض عليه بعض المال فى مقــابل ذلك ، فيقبل الرجل . ويظهر على الستارة فى نفس اللحظة رجل مغربى رمال يحل المشـاكل ، متوسلا بالسحر ، ويعرض فنه قائلا :

أنا مغــربى رمال بتختى سارح
سبحان من يستر جميع الفضايح

وتلح المشكلة على شيخ المعاش ، فيطلب الى المغربى ايضا أن يستخدم سحره فى انقاذ الفلاح ويعرض عليه هو الآخر مبلغا من المال ... وهكذا يتاح للنظارة أن يشهدوا مساجلة بين نموذجين من الشخصيات الحارس الأســود ، والمغربى الرمال . وتتحول المأساة بهذه الوسيلة الفنية الى مهزلة ، فيحتشد على الستارة أمام النظـــار فريقان من الناس ، الأول رهط الحارس الأسود ، والثانى رهط المغربى الرمال . ويتناظر الفريقان ، ويكاد يقع الشجار بينهما ، ثم يتراهنان على من يكون له الفوز فى انقاذ الزبرقاش . ويبدأ فريق الحارس الأسود المباراة ، فيلتهمه التمساح نتيجة خطأ من أحد زملائه ، ويتقدم مغربيان لانقاذ الموقف ويخرجان

الزبرقاش والحارس الأسود ، ثم يحملان التمساح على رأسيهما ويختمان التمثيلية بنشيد الانتصار .

وأظنك رأيت معنا روعة الزجل والنشيد والأغنية فى هذا الأثر الفنى ، ولكن ذلك لا ينسينا البراعة فى اعداد الشخوص ، لأنها لا تقوم على مجرد المغايرة بين النماذج الانسانية كالفلاح ، والحارس الأسود ، والمغربى ، والزوجة . وانما تقوم على مرونة الرسوم بحيث تلائم الحركة ... لا حركة التقدم على الستارة ، كالدخول أو الخروج ، أو مجرد السير ، بل حركة صيد السمك على شاطىء نهر ، وحركة التمساح ... والتعقيد والتداخل الذى يتيح للنظارة مشاهدة تمساح يبتلع انسانا الا رأسه ، ثم يبتلع انسانا آخر الى جانب انقاذهما ... يضاف الى هذا كله ابراز معالم كل نموذج بشرى بما يقترن به من صفة أو زى أو اداة .

ولقد استحقت هذه التمثيلية ما أحرزته من الشهرة على مدى الأجيال ، لا لروعة فنها الأدبى ، والتصويرى فحسب ، ولكن لما فيها من تفسير اجتماعى ... فعلى الرغم من الفكاهة التى تغشى الحدث كله ، فان صورة الفلاح الذى لفظته الفلاحة تختلف عما ألفت طبقات المدينة المستعلية الحاكمة ... انه رجل مضيّع ولكنه يثير الاشفاق ، وقد يكون التمساح رمزا ، وقد تكون صعوبة انقاذه رمزا أيضا ، كما أن الاعتصام بالبخور والسحر يشير الى ان الحل كان فوق ارادة الناس العاديين .

حرب العجم

وهذه تمثيلية شعبية أخرى من أروع ما خلفه فن خيال الظل ، وقد سُجل فى تضاعيفها أنها من مأثورات سعود وزميليه الشيخ على النحلة وداود العطار . وهى تختلف عما الفه ابن دانيال اختلافا بينا ، بل انها تختلف عن أكثر تمثيليات هذا الفن . لأنها تعكس موقف العرب والمسلمين من الحروب الصليبية ، وتنتخب ثغرا من أهم الثغور هو مدينة الاسكندرية ، وتجعل مشاهدها تتركز حول منارة هذا الثغر ، ومن ثمة سميت أيضا لعبة المنار . ويرجع الباحثون تأليفها الى ما بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين . أى بين السادس والسابع الهجريين . ولذلك تستحق أن يوازن بينها ، فى ايثارها للجد ، وتوحيدها للصف ، وعرضها لفضيلة الجهاد ، وتغنيها بالنصر ، وبين تمثيليات ابن دانيال التى رأيناها تعرض لمناقرة الديكة ، وتناطح الخراف ، ومصارعة الثيران وتستعرض الانحراف الأخلاقى ، وتسخر ببعض الأوضاع ... وابن دانيال من شعراء القرن السابع الهجرى ... أى ممن تأثروا نفس الظروف التى أثمرت « لعبة المنار » أو « حرب العجم » .

ولا تعتمد هذه التمثيلية على اظهار البراعة فى الفكاهة ، واثارة الضحك بقدر ما تعتمد على تصوير البحر ، والمنار ، والقلعة ، والسفن ، والحرب ثم النصر . ويستهلها الحازق

بعد ان يتملى النظارة بصور رائعة بارعة للمنار القائم على الجزيرة عند مدخل الاسكندرية ، والأمواج تتكسر على سفحه ، ويأخذ الحازق فى انشاد بليقة يعدد فيها أوصاف المنار واجزاءه . . . يقول :

سعود الأديب يا صاح	تطمر عجز الفصاح
انظر ذا المنار يا نسان	تلقى عمود له بنيان
من بلور وشى مرجان	نقشه بالذهب وضاح
له سلم تراه معقود	مبنى بالحكم مرصود
كم جاء له حزين مكمود	زالت عنه الأتراح
وانظر باب شريق قد نار	من خلفه رجال أخيار
لما يشهروا البتار	يخلو الدما سواح
باب البحر يا قمر	عنابى وله منظر
كم جاله ملك قسور	راح مكسور ذليل منجاح
واقشع يا أولى الألباب	قنديلين على الأبواب
كم فيهم فنون وانداب	ضياهم خفى المصباح
واتحقق ترى بالعين	مظرف حسن دا البرجين
جواهم رجال يازين	يرموا الكافر الفضاح
باب الوسط ما مثله	فى حسنه ولا فى شكله
له وزرا زهت تعلو	على من يبكن ججاج

ونلاحظ أن الشعر استهل بذكر سعود مؤكدا انه اديب ، وانه هو الذى نظم أو ألف التمثيلية . والراجح انها كانت ذات قيمة ادبية ، جعلتها لا تمثل الا أمام جمهور يحب

الادب ويؤثر الجد . والحدث في هذه التمثيلية ينحصر في الاستنفار للجهاد ، وفي الجهاد ذاته ، ولذلك يبدأ هذا الحدث بظهور مغربي يُعلن استعداد الصليبيين وتأهبهم لغزو المسلمين . وعندئذ يبحث الحازق عن أخيه لكي ينفخ في النفير ويدعو القوم الى الاستماع لرسالة المغربي . والاستعداد للحرب ، ويستهل نداءه قائلا :

صيحوا على ميمون أخي يجي ويزعق بالنفير
دا المغربي ادى قد آتي يا خل من أقصى البلاد
قد جا بخبر يا رجال من اللئام أهل العناد
قصدى أجمع العسكر لهم لعل نظفر بالمراد
صيحوا على ميمون أخي

يا عصبة الدين والصلاة يا مسلمين يا هل الصيام
قوموا الى الفرض الذي قد أفرضوا رب الأنام
فمن يبادر يلتقي له في الجنان أعلى مقام
مع الكرام أهل التقى وينجبر قلبه الكسير
صيحوا على ميمون أخي

وما يلبث أن يستجيب المسلمون للنفير ، وتتجمع جيوشهم زمرا تعقبها زمر ، وبينما هم يتأهبون اذا برجل أطلق عليه اسم « الجاهد » يأتي من قبل الصليبيين معلنا نشوب الحرب ، ورغبة الصليبيين في فتح الاسكندرية ومصر . وهكذا تبلغ هذه التمثيلية القومية ذروتها ، ويساير فن خيال الظل تقاليده التي تعمل علي تخفيف التوتر ، فيدور

حوار فكاهى ورمزى فى وقت واحد بين الحازق من ناحية والرخم من ناحية أخرى ، يعقدان فيه موازنة بين جندى المسلمين فى الاقدام والشجاعة والنجـــدة ، وبين جندى الصليبيين فى التردد والانهزامية ، وايثار الاسلام على تحقيق النصر ... وتتلاشى هذه المحاورة فى صور القتال المتتابعة بين جيوش المسلمين وجيوش الصـــليبيين ، وما هى الا برهة حتى ينتصر الاسلام ، وتتبدد جحافل الغزاة وتنقشع عن الستارة ويظهر أحـــد المسلمين مرددا نشيد النصر ، واصفا وقائع الحرب ، مســـجلا أسماء الفرق والجماعات الصليبية التى انتصر عليها المسلمون ، وحسبنا أن نقتطف من هذا النشيد الطويل :

جيش اللئـــام قد انكسر	وجيش الاســـلام انتصر
الروس على أعلى الـرماح	والبعض موسوقين جراح
والمسلمين زانوا السلاح	وصـــيروا الكفار عـــبر
صـــغير وأمه مع أبـــوه	واخوته اتنـين يسحبوه
من تحت تختـــه يحملوه	متقيـــدين يمشـــوا زمر
وانظر ترى كم قوم اسار	مستيسرين فى انكســـار
داقوا العنـــا والاحتصار	والهم والضـــيق والضرر
وانظر بنى الأصـــفر حقيق	مجنزرين بين الفـــريق
والدمع ســـال بل الطريق	وحالهم حـــال واندثر
وانظر جيـــوش الكيتلان	من القيود داقـــوا الهوان
وحينهم بالقـــرب حان	وأرواحهم تذهب ســـقر

وأنت تلاحظ أن فن المخايلة هنا قد أصطنع أسلوب صندوق الدنيا فى عرض هذه الصور المتتابعة التى كان لابد من تمييزها وشرحها فى ظهورها وتعاقبها ... ويسترسل الرجل فى الوصف ثم يختم التمثيلية بمدح النبى المصطفى من أمة العرب فيقول :

وامداح بنى هادى حسيب	مرسوم من المولى الرقيب
مختار شفيع طاهر حبيب	سيد ربيعة مع مضر
خير الخلايق والأنام	والحق خصه بالسلام
منصور من المولى السلام	وأعطاه عطا لم ينحصر

علم وتعادير

ولقد اتضح لنا من استعراض التمثيليتين الشعبيتين السابقتين انهما تصلحان للعرض امام الطبقات المثقفة وغير المثقفة على السواء ، وأنهما تعتمدان على التصوير والأدب معا . ويغلب على الظن أن التمثيلية الثانية « حرب العجم » لم تكن تفتقر الى الحدث الروائى ، ذلك لأن المخطوطة التى وصلت الينا ليست كاملة . وكم وددنا أن نصطنع المنهج نفسه فى عرض هذه التمثيلية الموسومة بعنوان « علم وتعادير » ولكن العلامة أحمد تيمور اكتفى بتلخيصها ، وذكر مناسبة أدائها . ولم يسجل ما ينبغى لها من حوار وزجل .. ونحن نحب أن تذكر دائما أن تسجيلنا لخلاصتها لا يعنى انها قصة تفتقر الى الصورة والحركة والحوار ، ولكن الظروف هى التى أملت علينا هذه الطريقة ... الحدث فيها

يشبه الى حد كبير الحكايات الشعبية التى اثمرتها بغداد والقاهرة ، والتى تصور طبقة التجار . ولا تخرج عن مألوف الجماعة ، ولا بد أن تنتهى بالخاتمة التى تتوقعها الجماعة . . .

ان التمثيلية تتركز حـــول شخصيتين رئيســـيتين الأولى : شخصية تاجر من بغداد اسمه « تعادير » يرحل الى الشام فيصادف فتاة رائعـــة الجمال اسمها « علم » ويعرف انها مسيحية ، وابنة قسيس « منجى » ، وانها تعيش مع ابيها فى أحد الاديرة ، ويشغف الرجل بها حباً . ويحتال حتى يلتقى بها ، ويكشف لها عن مكنونات فؤاده ، ويعرض عليها الاسلام فالزواج ، ولكنها تأبى ، وتأخذ فى مضايقته . . .

وتتحول التمثيلية الى ما يشـــبه الصراع بين هاتين الشخصيتين ، وكأن الفتاة تريد من هذا الصراع التثبت من صدق عاطفته ، وان اتخذت الأحداث شيئا من القسوة . . . الفتاة تستدرج صاحبها ، وتتهمه بالسرقة ، ويحكم عليه بقطع يده ، ثم يبرأ آخر الأمر ، وهو مع ذلك ثابت على حبه والحاحه ، فيشترى أرضا قبالة الدير ، يحولها الى بستان ، ولا تتخلى الفتاة عن أسلوبها فى مضايقته حتى يفقد أعصابه فى لحظة من اللحظات ، وينكفىء الى البستان يحرقه ، ويتهم بالجنون ، ويساق الى بيمارســتان ويستدعى له طبيب ، حتى اذا خرج ، وعاد الى حيث تسكن الفتاة ، وجد أباها قد مات ، وينتهى الأمر باسلامها وزفافها اليه .

وهكذا ترتبط هذه التمثيلية بشــــعيرة الزواج ، وما يصحبه من أفراح واذا كانت تمثل فى المقاهى ، فان الأصل فيها أن تمثل فى الأعراس ، وهى مرنة يمكن أن تؤدى فى ليلة واحدة بالتركيز على الحدث الرئيسى ، ويمكن أن تؤدى فى عدة ليال قد تصل الى سبع . وهنا يكون التفصـــيل فى بعض المشاهد ، واقحام مشـــاهد أخرى تستوعب العرس مثل مشهد « الحمام » الذى استقل بذاته ، وأصبح تمثيلية قائمة برأسها ، يمكن أن تؤدى بمعـــزل عن التمثيلية الأصلية ، ومشهد الحمام كان موجودا ومشهورا الى العقد الثانى من هذا القرن ، ولا تزال آثار حية منه باقية فى بعض أحياء القاهرة الى اليوم ، وتظهر فى هذا المشهد البلانة ، وكان من الطبيعى أن يؤلف له حدث درامى ، فاذا برجل مغربى يقتحم الحمام ويغازل البلانة وتحدث بينهما مساجلة زجلية ، ثم تقدم علم مع صويحباتها الى الحمام استعدادا للزفاف وسط مظاهر البهجة والفرح . وليس من شك فى أن هذا المشهد قد حفل بأغانى العرس الملائمة لهذه المناسبة .

وتضاف الى حلقات هـــذه التمثيلية حلقة أخـــرى مستحدثة ، اتخذت اسم « لعبة التياترو» وتقترن أيضا بالأعراس وما يصاحبها من البهجة والسرور ، وكأنها جزء لا يتجزأ من الاحتفال بزفاف علم الى تعادير . وحسبنا أن نذكر ما قاله العلامة تيمور عنها : « من اللعب المستحدثة فى العهد الأخير ، وفيها شكل بهلوان يلعب على الحبال ، وغير ذلك فى عرس « تعادير وعلم » .

الخاتمة

ان استعراض فن خيال الظل يثبت ما تتسم به الفنون الشعبية بصفة عامة من التعبير الصادق المتوازن عن الطابع الانسانى الذى يكسب هذه الفنون الصفة العالمية ، ذلك أن المتتبع لتاريخ فن المخايلة ، يستطيع أن يلمح عناصر من الشرق الأقصى ، واخرى من الشرقين الأوسط والأدنى ، وطائفة ثالثة نفذت الى أوروبا من مسالك مختلفة . وهـذه الانسانية أو العالمية فى خيـال الظل وفى غيره من فنـون الشعوب لا تجعله ينأى بجانبه عن أهم حافز من حوافز التعبير فيه وهو الوجدان القومى الذى لا يكتفى بتحقيق وجوده بانتخاب انمـاط التعبير المستمدة من الاطار القومى ولكنه يشكل العمـل الفنى كله بجميع أجـزائه وعلاقاته وأشكاله . وهكذا تتوازن العالمية والقومية فى الفن الشعبى : كما تتوازن فى فن خيال الظل العربى الاسلامى ، ولا يكون هذا التوازن بمجرد الكشف عن الأصول الهندية أو الصينية فى أزياء عربية اسلامية ، وانما يكون بانتخاب النموذج العربى الأسلامى ومعالجته معالجة تفيد من العناصر الثقافية كلها ، وتكتسب فى الوقت نفسه صفة الشمول .

وعلى الرغم من بروز الزى المحلى ـ القاهرى مثلا ـ

الذى يترجم عن بيئة معينة أو حى معين او طبقة معينة ، والذى يفصح عن مرحلة بذاتها من مراحل الزمان ، فان مرونة فن المخايلة جعلته صالحا لأن يتجاوز الحدود المحلية والزمانيـــة ، حتى فى حرفيته « التكنيك الخاص به » . وهذه الحرفية تتوسل بلغات فنية انسانية وعالمية كالرسم والموسيقى الى جانب اللسان العربى او اللهجة المحلية لجزء من اجزاء الوطن الكبير : ومن اعجب ما يلاحظه الدارس ، توازن من نوع آخر ، بين وظيفتين ، أولاهما التسلية والترفيه التى تعمل على تفريغ شحنة الشعور المكبوت عند الأفراد ، والثانية تدفع مشاعر معينة فى مسارب النفس استهدافا لوجدان موحد ، وصدورا عن نمـــوذج اخلاقى أو قومى واحد ، ومن هنا نجـــد السخرية والتهكم لا يخرجان عن النقد الاجتماعى : انهما يشيعان السرور والبهجة ، ولكنهما ينتهيان دائما الى درس يستخلص من الأحداث ، والى عظة يقتنع بها النظارة آخر الأمر .

واذا كنا فى نهضتنا الأدبيـــة استجبنا لحاجات الحياة واستعرنا التمثيل الدرامى المباشر ، وتوسلنا بضرب آخر من التمثيل يعرض الصورة المتحركة الناطقة أمام الناس ، فلقد كان الواجب يقتضـــينا ان نفطن أولا : الى تصحيح مفهوم التراث الفنى ، فنحتفل بآثار خيال الظل وهى آثار ترتبط بالأدب ارتباطها بفنون الايقاع والرسم . وليس من شك فى اننا لو ادركنا هـــذه الحقيقة لكنا قد كشفنا عن

القاعدة الأصلية التى لابد من الارتكاز عليها لكى نبدع فنا قوميا يتسم بالملامح الانسانية ، ونشغل أنفسنا بالتطوير ، مستغلين التقدم الذى أحرزته البشرية فى وسائل الاعلام والعرض ، كالسينما والتليفزيون . وليس من شك أيضا فى أن نماذج بشرية كثيرة ، مما عرضـــها خيال الظل العربى الاسلامى ، يمكن أن تقدم فى صور جديدة أمام النظارة اليوم ، مع انها دالت من مجتمعنا منذ وقت بعيد مثل « الجندى التركى » ومثل « مقدم طوائف العمال » : ان عرض مثل هذه النماذج أصدق فى تصـــوير الماضى من اكتفاء الأدباء والمصورين بالتمثل الخيالى . انها نماذج تعد فى واقع أمرها وثائق فنية وتاريخية .

ونحن الآن مشغولون بمسرح العـــرائس ، وبالصـــور المتحركة ، وممسرح الأطفال ، والأفلام الخاصة بالتربية : أفلا يحق لنا أن نعيد النظر فى تراث خيال الظـــل والقره‌كوز لنتخذ من موضوعاتهما وتقاليدهما الفنية ركيزة تشـــبه التقاليد التى لا يستطيع فن من الفنون أن يحقق وجوده بدونها ؟ ان كثيرين من المثقفين يتصورون أن فنون التمثيل والتصوير والتشكيل مستحدثة بلا سابق مثال فى تاريخنا ، ووافدة من الغرب مثلها فى ذلك مثل الزى الأوروبى الذى نرتديه . والواقع أن هذا التصور خطير الى حد كبير ، ذلك لأنه يجعل فنوننا معلقة أو كالمعلقة فى الفضاء ، بلا تاريخ وبلا تقليد ، ويجعل شعوبنا قاصرة عن الأصالة فى هذه الفنون .

وسبق ان ذكرنا خطأ مثل هذه التصورات . فاذا أضفنا الى ذلك أن استعارة الفن تتجاوز الاتشاح بزى أجنبى اتضح لنا الخطر من تسلل قيم وعلاقات ونماذج لا تلائم طبيعتنا ، ولا تناسب مراحل تطورنا ، مع التخييل بأننا أقل من سوانا فى عالم الفنون : وهذا يرسب شعورا بالنقص يصوغ عن وعى وعن غير وعى ، اتجاهات منحرفة أو غير اصيلة فى تعابيرنا الفنية . ومن الضرورى الا يختم هذا البحث دون أن نلح مرة أخرى على التفريق بين الفن الشعبى والفن غير الشعبى أو الفردى : ان الأول انما يصدر عن وجدان جمعى ، وهو مجهول المؤلف فى الغالب الأعم ، وينتقل من جيل الى جيل عن طريق المشافهة والتلقين ، وله أطر ثابتة كأنها القوالب التى تتسم بما يشبه السعة أو الشمول تنصب فيها المضامين ، والفن الشعبى لا يقتصر على وسيلة واحدة من وسائل التعبير ، أنه يقدم اللغة بالمفهوم الخاص على سواها ، لأنها ثمرة التجمع ووسيلته فى وقت واحد ، بيد أنه يتوسل أيضا بلغات انسانية وعالمية . فيعتمد على الاشارة والحركة والايقاع وتشكيل المادة . وما كان أبرع أسلافنا عندما طوروا فن خيال الظل وتشبثوا بهذا الضرب من التمثيل غير المباشر ، واستغلوا الفصيح والعامى فى اللغة ، استغلوا الصوت البشرى فى صور العبارات المرسلة والحوار وطوعوها للنشيد والغناء . واستغلوا الى جانب هذا كله فنون الاضاءة ومعارف البصريات والرسم . وكانت

رسومهم – كما أسلفنا – تنعكس ملونة وتفصيلية وتستوعب المنظر الطبيعي والعمارة وصنوف الحيوان والطير والمشاهد الانسانية .

اما الفن غير الشعبى فيتسم بطابع الشخصية الفردية ، وقد صح عند الباحثين أن الأجيال التى ازدهر فيها خيال الظل ، لم تجد فى الآداب والفنون الرسمية ما يشبع حاجاتها الوجدانية ، كانت تلك الفنون والآداب قد تجمدت فيما يشبه القوالب المصبوبة ، وكانت تصدر عن قواعد ثابتة ، وتحتكم الى العقل النظرى ، وتفتقر تبعا لذلك الى صدق المكابدة والتجربة ، كانت تفتقر حتى الى التجربة الذاتية ، فمال الشعب عنهـا ، واعتصم بلهجاته فى الأدب ، وأبرز وسائله الأخرى فى التعبير كالموسيقى والرسم ، وهذا هو السبب الجوهرى فى ازدهار فن خيال الظل منذ العصر الفاطمى الى أوائل هذا القرن الذى نعيش فيه .

وفن خيال الظل كغيره من الفنون فيه ما هو شعبى ، وفيه ما هو غير شعبى ، ولقد فرقنا منذ البداية بين هذين الضربين من فن المخايلة . وأكدنا أن بابات ابن دانيال على شهرتها الآن ليست فنا شعبيا . لقد صدرت عن وجدان فرد أراد أن يثبت نبوغه فى جميع فنون التعبير لعصره ، ونحن لا نخرجها من دائرة الفن الشعبى لما فيها من المبالغة فى السخر والتهكم ، ولما شاع فيها من المجون والفحش ، ولكننا نخرجها على أساس علمي لا اخلاقي . أما البابات

الأخرى مثل « التمساح » و « المنارة » أو « حرب العجم » وغيرهما فانها فن شعبى على الرغم من نسبة هذه أو تلك الى مؤلف معروف أو الى واحد مشهور فى فن المخايلة .

ولقد راجعت بنفسى بعض ما استطاع الباحثون الميدانيون أن يسجلوه من المخايلين المعمرين ، وهى تسجيلات لها قيمتها العلمية والفنية من غير شك ، لها قيمتها فى تأكيد الأوصاف المتناثرة فى كتب التاريخ والأدب والطبقات ، كما أنها تفصل بعض الظواهر التى لم تستطع الأخبار والروايات اعطاءنا صورة دقيقة عنها ، ووقفت جهود الدارسين عند هذا الحد ، ولم يفطن القوامون على تسجيل الفنون الشعبية الى الافادة المحققة منها ، وهى افادة مزدوجة ، اذ يفيد منها العالم والفنان على السواء ، وكان الأحجى ، ونحن نتصور متحفا مكشوفا أو مغلقا للفنون الشعبية ، أن نقيم جهاز خيال الظل ، وأن نحاول جاهدين أن نحاكى شخوصه على تنوعها وكثرتها ، وأن نسجل فى الوقت نفسه صورا لهذه الشخوص ، وأن نستخلص بالدراسة الأنغام والألحان وهى ــ كما قلنا ــ لم تخرج عن تقاليد الشعب ومواسمه وأعياده ونزوعه الدائم الى التعبير عما يتعلق بحياته وما حوله ، هناك المواويل الحمر .. هناك البلاليق .. هناك أناشيد المداحين القاهريين .. هناك الأغانى المتعلقة بالميلاد والزواج ... هناك الترنيمات الخاصة بالحج : ــ كان يمكن أن تؤخذ الصور العامة

لهذه الأنغام من أفواه المعمرين ، ولكننا اكتفينا ـ كما فعل الأقدمون ـ بالأوصاف وبعض النصوص وآثار تشبه نماذج الشخوص ..

ولتكن الكلمة التى اختم بها هذا البحث على اجماله الدعوة : أولا الى تصحيح التراث الفنى تصحيحا يحتفل بما صدر عن الشعب : وفى مكان الصدارة منه خيال الظل . ثانيا ، الاعتماد على هذا التراث ، لا فى التاريخ للفنون ، ولكن فى تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والأعلام الحديثة وتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائح المبدعة التى ترغب صادقة فى أن يكون لها فن قومى يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان .

المصـــادر

آثرنا ان نتخير بعض المراجع والمصادر لمن يريد الخبر التاريخى ، والنص الأدبى ، والتحليل الفنى .

١ ــ ابن اياس : بدائع الزهور : الجزء الأول : طبعة بولاق ١٣١١ هـ .

٢ ــ ابن خلكان : وفيات الأعيان : القاهرة ١٣١٠ هـ .

٣ ــ ابن شاكر : فوات الوفيات ، طبعـــة بولاق عام ١٢٨٣ هـ .

٤ ــ ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال : القاهرة سنة ١٩٦٣ .

٥ ــ احمد تيمور : خيال الظل ، الطبعة الأولى القاهرة سنة ١٩٥٧

٦ ــ فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبى ، القاهرة سنة ١٩٤٧

٧ ــ دائرة المعارف الاسلامية : مواد متفرقة .

المكتبة الثقافية

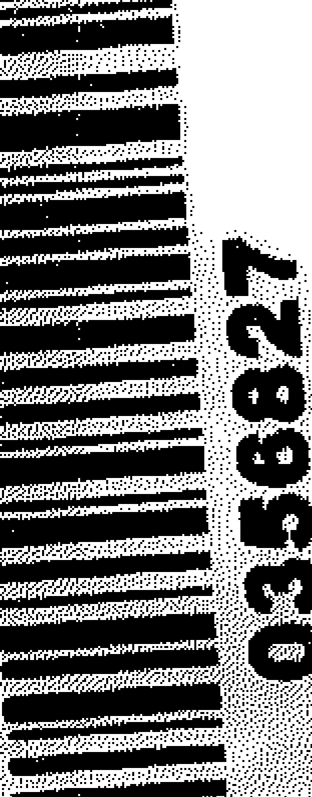
- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة ومتخصصين وبقرشين لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه

الكتاب القادم

الحشرات وصحة الإنسان

الدكتور عفيفي محمود

١٥ أغسطس ١٩٦٥





الثمن

مكتبة مصر